Von Kunst und Künstlern

Von

Max Nordau

ARTHUR BRYKS
LUGANO-PORZA
(SCHWEIZ)

Von Kunst und Künstlern

Beiträge zur Kunstgeschichte

von

Max Nordau

Leipzig
Verlag von B. Elischer Nachfolger.

Arthur Bryks
Ascona (Tessin)

Inhalt.

	Seite
Die gesellschaftliche Aufgabe der Kunst	1
Sozialistische Kunst (Konstantin Meunier)	27
Stilfragen	39
Die altfranzösischen Meister	50
Ein Jahrhundert französischer Kunst	62
Die Schule von 1830	84
Der Triumph einer Revolution (Die Realisten)	93
Alfred Sisley	107
Camille Pissarro	115
Zur Psychologie Whistlers	126
Gustave Moreau	135
Eugène Carrière	145
Puvis de Chavannes	162
Hell- und Dunkelmalerei (Charles Cottet)	176
Malerphysiognomien. (Alexander — Aman-Jean — Besnard — Boldini — Bouguereau — Brangwyn — Cézanne — Desgoffes — Frédéric — Laurens — Leempoels — Martin — Raffaelli — Redon — Renoir — Roll — Simon — Weber — Wéry — Zorn — Zuloaga.)	190
Auguste Rodin	242
Auferstehung (Bartholomé)	259
Jean Carriès	272
Kunstwerke und Kunstteile	283
Eigene Meinung	297

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/vonkunstundkunst00nord

Die gesellschaftliche Aufgabe der Kunst.

Es gibt eine ästhetische Schule, die schon beim bloßen Anblick dieser Überschrift verachtungsvoll lächelt. Eine Aufgabe der Kunst! Welches Nichtverständnis! Welche Lästerung! Man muß ein ausbündiger Philister sein, um mit dem Begriffe der Kunst die Vorstellung einer nicht künstlerischen Aufgabe, sie sei nun eine gesellschaftliche oder andre, zu verknüpfen. Hat ein Kunstwerk eine andre Aufgabe als durch Schönheit zu gefallen? Es strebt nach keinem Ziele, das außerhalb seiner liegt. Es ist sein eigner Zweck. Wer ihm einen andern anweist, der versündigt sich an der Heiligkeit der Kunst.

Das ist, kurz zusammengefaßt, die Theorie der Kunst als Selbstzweck, „l'art pour l'art". Ich halte sie für falsch und besonders für einen Beweis tiefer Unwissenheit. Denn die Seelenkunde und die Geschichte der Gesittung und der Kunst, aller Künste, beweisen unwiderleglich, wie eitel eine Auffassung ist, die der Kunst jede andre Aufgabe und Verrichtung abspricht als die, schön zu sein.

Gewiß, im letzten Grunde ist die Kunst eine rein subjektive Tätigkeit, in welcher der Künstler lediglich sich selbst

Wetter ihn daran verhinderte oder daß ein äußerer Zwang, vielleicht ein auf der Jagd selbst erlittener Unfall, ihn an seine Höhle fesselte, dachte er sehnsuchtsvoll an seine Lieblingsbeschäftigung. Die Tiere, die seine gewöhnliche Beute waren, lebten in seiner Einbildung auf. Seine Grotte bevölkerte sich mit den Ungeheuern des Waldes und der Au der Urzeit. Er sah das Mammut mit der steifen Mähne, den greulichen Höhlenbären, den Auerochsen und Riesenelch, das gedrungene und struppige Solutréperd, er verfolgte, bekämpfte, erlegte sie, fühlte alle tiefen Freuden dieser starken Taten und wurde davon so heftig erregt, daß er sich nicht enthalten konnte, die lebhaften Bilder seiner Phantasie zu verwirklichen, indem er sie auf Knochen, Hauer oder Felsen zeichnete oder in Hirschgeweihen und Elephantenzähnen schnitzte. Dieser Psychologie der urmenschlichen Kunst würde es nicht widersprechen, wenn die Künstler der Urzeit, wie es die neueste vorgeschichtliche Forschung wahrscheinlich macht, mit der Nachbildung ihrer Jagdtiere abergläubische Vorstellungen verknüpft, etwa geglaubt hätten, damit einen Zauber auf die dargestellten Tiere zu üben und sich ihre Erlegung zu erleichtern. Solcher Aberglaube würde seinerseits eine Quelle neuer Emotionen werden, die zur Veräußerlichung der Vorstellungsbilder drängen. Neben dem Jäger gab es auch schon den Krieger, der lieber besiegte Feinde darstellte, und den Lüstling, der sein Ergötzen im Schnitzen von weiblichen Büsten suchte, deren Typus unserm Geschmack sehr häßlich dünkt, die aber ihm reizend geschienen haben mögen.

Diese wilden Vorfahren, welche die Höhlen der jüngern Steinzeit mit nicht immer rohen Kunstwerken ausstatteten, die den Widerhall der Waldtäler mit klagenden oder sehn-

süchtigen Weisen weckten, die in den mondhellen Frühlingsnächten sich mit leidenschaftlichen Tänzen erregten, die ihre mystischen Eindrücke von den großen Wetter- und Himmelserscheinungen in symbolische und allegorische Gesänge faßten, diese wilden Vorfahren waren die ersten, aber auch die letzten rein subjektiven Künstler, die einzigen wirklichen Gläubigen des Dogmas von der „Kunst um der Kunst willen".

Um sie in unsrer Zeit wiederzufinden, müssen wir sie in der Kinderstube oder der Volksschulklasse suchen. Im Kinde lebt der Künstler der Urzeit atavistisch wieder auf. Nur ersetzt es die Felswand der Höhle und den Mammutzahn durch seine Schiefertafel, sein Schreibheft, seine Schulbücher, oft genug auch durch Pult und Bank, die es mit Zeichnungen bedeckt, welche, wenn auch nicht besonders vollendet, doch immer ausdrucksvoll und kennzeichnend sind. Das Kind gibt sich seinen Kunstschwelgereien nicht hin, um anderen zu gefallen; es verbirgt sie sogar meist aus einleuchtenden Gründen vor fremden Augen; es zeichnet nur, um sinnfällig darzustellen, was einen starken Eindruck auf es gemacht hat. Es schreibt immer die wesentlichen, unterscheidenden Züge nieder, die ihm an den Erscheinungen aufgefallen sind. Dieser energische Schnurrbart, quer durch den Kreis gezogen, der den Kopf darstellt, ist für den kleinen Zeichner das Merkmal der Manneswürde; dieser rechtwinkelig gebrochene Strich, der über eine Reihe von Männchen aufstruwelt, ist das achtunggebietende Bajonett, das den Soldaten kennzeichnet; dieser unverhältnismäßig große drohende Stock in der Hand eines andern Männleins ist das gefürchtete Abzeichen, das dem Kinde die Gewalt des Lehrers verkörpert. Der junge Künstler gehorcht echten

Impulsen. Seine Kunstgebilde quillen wirklich aus den tiefen Gründen seiner Emotion.

Aber mit der fortschreitenden Gesittung ändert sich dieser Sachverhalt rasch. Der Künstler bemerkt bald, daß er anders geartet ist wie die übrigen, die Durchschnittsmenschen; daß seine Gefühle heftiger, ihre Kundgebung eindrucksvoller sind als bei ihnen. Er wird sich seiner Überlegenheit bewußt, bildet sich etwas auf sie ein und pflegt sie. Die übrigen Menschen finden an seinen Schöpfungen ästhetisches Gefallen und muntern ihn durch schmeichelhaften Beifall auf, der sich leicht zur Bewunderung steigert. Das ruft eine durchgreifende Verwandlung in den innersten Vorgängen bei seiner Arbeit, in deren Ursachen und Zielen hervor. Was organische Notwendigkeit war, das wird jetzt Handwerk. Die unbezwingliche Begeisterung ist durch Gewohnheit, durch Manier ersetzt. Der Künstler wird sein eigner Nachahmer. In Jahren kühl-methodischer Routine-Arbeit erinnert er sich einfach der Augenblicke, da ihn seine fieberische Gemütsbewegung gewaltig in die Bahnen der Kunst drängte. Er bewahrt alle Riten des Schöpfers aus Impuls, aber sie sind nur noch eine angelernte Haltung. Theoretisch ist er noch der impulsive Begeisterte, praktisch ist er ein Berufsarbeiter, der sein ihm durch den vernünftigen Willen auferlegtes Tagewerk verrichtet. Er sucht zwar noch immer Selbstbefriedigung, indem er Kunstwerke schafft, aber sie ist andrer Natur als die des naiven Künstlers. Der unbewußte Zweck seiner Anstrengung ist nicht die Entlastung von einer emotionellen Spannung; er strebt nach den Lustgefühlen der geschmeichelten Eigenliebe; er wird ehrgeizig, manchmal sogar nur eitel. Er denkt an sein Publikum. Er nimmt den Erfolg voraus. Der Ge-

danke an den Beifall setzt sich an die Stelle des Bestrebens, sich von einer schmerzhaften Zwangsvorstellung zu befreien.

Das ist noch immer die Psychologie des gebornen Künstlers, der es ist, weil seine Organisation ihn dazu zwingt. Neben ihm wimmelt aber auch der unzählbare Haufe der Künstler aus Nachahmung, der mittelmäßigen und sehr mittelmäßigen Menschen, die niemals von selbst auf den Gedanken gekommen wären, Künstler zu werden, die niemals die Kunst aus sich heraus erfunden hätten, wenn sie nicht das Beispiel der ursprünglichen Künstler, ihrer Erfolge, ihrer Auszeichnung durch eine gesittete Gesellschaft vor Augen gehabt hätten. Diese Leute üben die Kunst, nicht um sich von einer Zwangsvorstellung zu befreien, sondern um Vorrechte, Geld und Ehren zu erlangen. Für sie ist die Kunst ein Beruf wie jeder andre, ein erlerntes Gewerbe, das sie nicht zu subjektiv psychologischen, sondern zu wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zielen führen soll. Sie suchen durch eine Art Mimicry den ursprünglichen Künstlern ähnlich zu werden, aber sie gehören einer andern Gattung an. Trotzdem ist es nicht statthaft, sie in dieser Betrachtung zu vernachlässigen. Denn einmal bilden sie die ungeheure Mehrheit der Künstler seit dem Augenblicke, da die Kunstübung eine differenzierte Tätigkeit, die gewöhnliche und ausschließliche Beschäftigung einer besondern Gesellschaftsklasse, geworden ist, und dann formen sich die Erzeugnisse dieser Nachahmer immer an den aus organischer Notwendigkeit geschaffenen Werken ab; sie sind gewissermaßen die kleine Münze der ursprünglichen großen Werte, sie möchten mit ihnen verwechselt werden, und alles, was über irgendeine Aufgabe der Kunst zu sagen ist, findet not-

wendig seine Anwendung auf die Nachahmungen ebensowohl wie auf die Urbilder.

Dies sind also die Ursprünge und Entwicklungsstufen der Kunst; anfangs ist sie in der Tat, was die Schule der „Kunst um der Kunst willen" von ihr behauptet: Selbstzweck, Befriedigung eines organischen Bedürfnisses des Künstlers. Bald jedoch beschränkt der Künstler sich nicht darauf, sich selbst zu genügen, indem er sich entspannt; er sucht auch anderen zu gefallen. In den verschwiegensten, geheimnisvollsten Augenblicken des Schaffens ist der Gedanke an die übrigen Menschen in seinem Geiste gegenwärtig. In seine fruchtbaren Emotionen mischen sich Erwägungen der Wirkung und des Erfolges. Wenn die Begeisterung durch das Metier ersetzt ist, dann werden diese Erwägungen immer mehr vorherrschend und ist die Kunst erst ein regelrechter bürgerlicher Beruf geworden und sind unter denen, die sie ausüben, erst die Nachahmer, die Widerhall- und Widerschein-Naturen, die Mehrheit, so hat der Künstler die Augen fortwährend auf seinen Gerichtshof, das heißt auf die Gesellschaft, geheftet. Schon im Augenblicke des Keimens seines Kunstwerkes ist dieses von der Rücksicht auf den bekannten oder vermuteten Geschmack der Gesellschaft, um deren Beifall der Künstler wirbt, stark beeinflußt und das Werk nimmt eine Entwicklung, die es mehr oder weniger von der Form entfernt, die es unter der bloßen Einwirkung der Emotion, seiner ersten Quelle, gewonnen hätte.

Die Gesellschaft sieht natürlich, welchen Platz sie im Geiste des Künstlers einnimmt, welchen Anteil sie an seinen Schöpfungen hat, wie wichtig ihm ihr Urteil ist. Sie nimmt ihren Vorteil ungesäumt wahr. Sie unterwirft sich den Künstler, nötigt ihm ihre Neigungen auf und

fordert von ihm, daß er nicht für sich, sondern für sie arbeite. Von da an hat sie an ihm einen Diener in ihrem Solde; er muß seine besondere Tätigkeit dem allgemeinen Plane des Gesellschaftsorganismus anpassen, von dem er ein Teil ist, und auf diese Weise wird aus einer Kundgebung, die ursprünglich eine rein subjektive Verrichtung war, eine gesellschaftliche Verrichtung.

Die Kunst, von der individuellen Emotion erzeugt und in eine Gesellschaftsarbeit umgestaltet, teilt dieses Los, das man Unrecht hätte, eine Erniedrigung zu nennen, mit zahlreichen anderen Grundtrieben, Strebungen und Begierden. Es ist die Eigenheit der Gesittung, daß sie sich der menschlichen Emotionen bemächtigt und sie als Triebkräfte verwendet, um Ergebnisse zu schaffen, die nicht immer, die nicht einmal häufig der natürliche Zweck dieser Emotionen sind. Das ganze Dasein der Gesellschaft, jede Gliederung, jede Gesittung beruhen auf der Anwendung dieser Methode. Am Grunde jeder Haltung und jeder Tat des Menschen wirkt eine Emotion. Ohne Emotion ist der Mensch eine träge Masse, mit der nichts zu beginnen ist. Damit man etwas von ihm erlange, muß er zunächst eine Gemütsbewegung haben uud dann muß man diese lenken können. Alle Sitten und Einrichtungen sind nichts weiter als eine Gesamtheit von Rinnen, die gegraben sind, um die Emotionen zu kanalisieren und ihre Kraft in regelmäßiger Verwendung nutzbar zu machen. Mit Hilfe der Liebes-Emotion hat die Gesellschaft die Ehe schaffen können, die nicht zur Befriedigung des Triebes dient, sondern der Frau und den Kindern wirtschaftliche Bürgschaften gewähren soll. Mit der Emotion des Mitgefühls, dieser Voraussetzung jedes Gesellschaftsgebildes, dieser Quelle des Mitleids, des Altruismus

und der Solidarität, hat die Menschheit die politische Ordnung geschaffen, den Staat mit seiner ganzen lastenden Tyrannei, die gar nichts mehr mit dem Mitgefühl, seiner emotionellen Wurzel trotz alledem, gemein zu haben scheint. Mit der mystischen und abergläubigen Emotion hat die Gesellschaft die praktische Moral und all ihren Zwang, mit der Eigenliebe und Eitelkeit die Vaterlandsliebe und deren Zerrbild, den Chauvinismus, mit der Zerstörungs- und Mordlust der bösartigen Impulsiven die Berufseigenschaften des zur Sicherheit der politischen Organismen noch unentbehrlichen Soldaten hervorgezüchtet. Mit einem Worte, die ganze Arbeit der Gesittung besteht darin, sich individueller Emotionen zu bemächtigen, sie von ihrem natürlichen Ziele abzulenken, sie zum Wohle der Gesamtheit zu verwenden. Der Staat, die Gesellschaft sind eine Maschine, die ausschließlich durch die Emotionen der Individuen bewegt wird. Das Gemeinwesen ist einfach das Ergebnis einer sehr verwickelten und sehr geschickt geleiteten Arbeit ursprünglicher Emotionen. Wenn daher jemand bei der Erwähnung gesellschaftlicher Verrichtungen der Kunst geringschätzig ausruft: „Das ist gewöhnlicher, flacher Utilitarismus!“ — so haben wir das Recht, die Achsel zu zucken. Utilitarismus? Ei gewiß! Nützlichkeit ist das Urgesetz jeder Gesellschaft, ja jedes lebenden Organismus. Das niedrigste einzellige Lebewesen könnte sich nicht einen einzigen Augenblick lang erhalten, wenn nicht alle seine Teile fortwährend daran arbeiten würden, sein Dasein zu fördern, seinen Lebensforderungen zu dienen, mit einem Worte, sich dem Ganzen nützlich zu machen.

Als die Menschen die Wahrnehmung gemacht hatten, daß sie in ihrer Mitte Wesen besaßen, die stärkere Emo-

tionen hatten als die übrigen und sie in Schöpfungen versinnlichten, welche imstande waren, auf die anderen Menschen einen tiefen Eindruck zu machen, da beeilten sie sich, nach der stehenden, ich möchte sagen, nach der biologischen Regel der Gesellschaft diese Ausnahmenaturen, diese Künstler, in den Dienst der großen Gesellschaftsinteressen zu stellen.

Wer noch immer daran zweifelt, daß die Kunst stets eine Aufgabe verrichtet hat, die durchaus nicht ästhetisch war, wenn sie auch mit ästhetischen Mitteln erfüllt wurde, der werfe einen Blick auf die Geschichte der Künste.

Er lese die Dichtungen des Altertums. Er betrachte die Bildhauereien und Malereien der Ägypter, der Assyrier, der Hellenen. Er lausche dem fernen und ohne Zweifel traurig entstellten Widerhall der antiken Musik in der von einer verwegenen Gelehrsamkeit wiederhergestellten Hymne an Apollo: wo findet er ein Werk, ein einziges, das noch dem psychologischen Schema des Ursprunges der Kunstschöpfungen und den Definitionen der Anhänger der „Kunst um der Kunst willen" entspricht? Wo ist das Werk, das lediglich zur Selbstbefriedigung, zur Entspannung der Nerven des Künstlers geschaffen worden ist? Wo ist das Werk, das einzig der Schönheit dienen will? Ich sehe es nicht. Wohl aber sehe ich, daß alle bekannten Werke einem Gesellschaftszwecke dienen. Sie verherrlichen die Götter, die Könige, das Gemeinwesen. Sie erhöhen das Ansehen des Glaubens, der Regierungsgewalten, des Vaterlandes. Homer zeigt die Helden des Hellenenstammes in der blutigen Apotheose ihrer Großtaten. Äschylos, Sophokles, Euripides entrollen auf der Bühne die Mythen und Sagen der Vorfahren. Auf der Akropolis, im Parthenon strahlen die Götter des Vaterlandes, die Beschützer des Gemeinwesens, gestaltet vom

Wundermeißel des Phidias. Die Stoa, die Poikile, das Stadion sind bevölkert von den Denkmälern der Athleten, der Strategen, der Archonten, der Gesetzgeber, aller großen Männer, die der Stolz des Volkes sind und ihm als Vorbilder dienen sollen. Tyrtäus ersinnt seine schwungvollen Märsche, um die Krieger zum Kampfe für das Vaterland zu erregen. Der Sänger der Hymne an Apollo verfaßt seine Kantate, um den Tempeldienst eindrucksvoller zu machen. Ich weiß wohl, daß es neben diesen Denkmälern auch die kleinen lyrischen Gedichte der Anthologie, die reizenden Figürchen von Tanagra gibt, das heißt sehr individuelle Kundgebungen, welche die Fröhlichkeiten und Betrübnisse einer einzigen Seele singen, welche die anmutigen Bewegungen und Haltungen junger Weiber festhalten, die einen einzigen Kneter des Bildnertons entzückt hatten; aber diese kleinen Sächelchen, obschon Meisterwerke in ihrer Art, sind doch nicht mit den vom Glauben und Vaterland eingegebenen triumphierenden Schöpfungen zu vergleichen, deren übermenschliche Herrlichkeit die Jahrhunderte erfüllt.

Gehen wir vom heidnischen Altertum zum christlichen Mittelalter und zur freidenkerischen oder offen atheistischen Renaissance: die Rolle der Kunst bleibt unverändert. Für wen arbeitet der Künstler? Einzig für die Kirche und den Palast. Der Papst, der Bischof, der Abt verlangen von ihm, daß er die Kathedrale und das Kloster schmücke. Der Priester soll unter der Kuppelwölbung, der Mönch im Refektorium die Bilder vor Augen haben, die sie an die Lehren erinnern, deren Prediger und Diener sie sind. Das Volk soll, wenn es ins Gotteshaus tritt, von der Darstellung der Leidensgeschichte und der Blutzeugenschaften, der wohltätigen und tröstlichen Wunder, des Grauens der Hölle und der

Wonne des Paradieses gepackt und in seinem Glauben gestärkt werden, indem es mit Augen sieht und mit Händen greift, was die Religion lehrt. Das Königsschloß, der Palast der großen Lehnsleute brüsten sich mit den Kunstwerken, die dem Ruhme der Ahnen oder des Standes oder einfach des herrschenden Systems gewidmet sind. Hier die pomphaften Gräber der Könige oder Ritter. Hier die Bildsäulen, die den Ahnherrn als Helden oder Halbgott zeigen. Hier die Bilder von Schlachten und Belagerungen, von Metzeleien und Siegen. Hier das gemalte Andenken großer Staatszeremonien, feierlicher Einzüge, der Empfänge von Botschaftern, des Abschlusses vorteilhafter Verträge, berühmter Begegnungen mächtiger Herrscher. Der Zweck all dieser Kunstwerke ist immer, der Eitelkeit der Großen zu schmeicheln, dem Volke eine hohe Vorstellung von ihrem Reichtum und ihrer Macht beizubringen, es mit allen Ausdrucksmitteln die Überlegenheit seiner Gebieter fühlen zu lassen. Man muß bis zur italienischen Renaissance gehen, um neben der religiösen, dynastischen, aristokratischen und politischen Kunst — denn die geschichtliche Kunst war immer bestimmt, einer politischen Idee oder Einrichtung zu dienen — um neben dieser herkömmlichen den Anfang einer rein ästhetischen Kunst zu entdecken. Wenn Mantegna die „Musen auf dem Olymp" oder Lionardo die Mona Lisa malt, so wollen sie nicht mehr den Glauben erwärmen oder die Untertanen in ihrem Gehorsam stärken, sie wollen ein Dasein bereichern und aufheitern. Aber wessen Dasein? Das eines reichen und vornehmen Gönners, dessen, der das Werk bei ihnen bestellt hat. Erst seit dem Cinquecento sehen wir den Künstler sich allmählich von der Regel befreien, die ihm die Wahl seines Stoffes und bis zu einem

gewissen Punkte selbst die Art seiner Behandlung streng vorschreibt. Er erlangt einigermaßen die Freiheit, seiner eigenen Einbildungskraft zu folgen, und er kann hoffen, seine Schöpfungen zu verwerten, selbst wenn er nicht einem Dogma oder einer Politik dient, selbst wenn er nicht einen Heiligen, einen König, einen Edelmann verherrlicht, wenn er einfach bestrebt ist, die Seele eines Menschen zu bewegen, indem er die geheimen Bewegungen einer Menschenseele offenbart.

Wir sehen also, daß durch lange Jahrhunderte die Kunst die einzige Aufgabe hatte, den großen Gesellschafts-Einrichtungen zu dienen: der Religion, der Monarchie oder dem Vaterlande unter einer andern Regierungsform, den herrschenden Kasten. Der Mechanismus, mit welchem der Künstler in Hörigkeit gehalten wurde, war der einfachste, der naivste: der Künstler hatte keinen andern Abnehmer für seine Werke als die bestehenden Gewalten. Diese hielten ihn bei seinem Bedürfnisse, täglich, oder doch beinahe täglich, zu essen. Die Kirche, der König, die Republik oder Stadt, der Dynast waren es, die beim Künstler Bestellungen machten und sie ihm bezahlten. Fand er keinen Gönner im Schlosse oder Palast, so hatte er von keiner andern Seite Geld oder Ehren zu hoffen. Nun haben aber weder die Kirche, noch die Regierungen, noch die bevorrechteten Klassen die Gewohnheit, ihr Geld zum Fenster hinauszuwerfen. Das Geld, das sie ausgeben, muß ihnen Nutzen bringen. Sie wollten, daß der Künstler in ihrem Solde ein Kämpfer für ihre Sache werde, ganz wie der Armbrustschütze ihrer Leibwache, wie ihr Richter, ihr Herold, ihr Vogt, ja ihr Büttel und Scharfrichter. Da predigte denn auch das Kunstwerk die Furcht Gottes und seiner Diener, Unterwerfung

unter den König und die Regierung, Achtung der Adeligen und der Beamten. Die bestehenden Gewalten ließen dem Volke durch den Künstler alle Anschauungen suggerieren, die ihnen günstig waren. Die Kunst war die Schule des guten Untertanen, der Künstler die erste Stütze der hierarchischen und monarchisch-aristokratischen Gesellschaft. Die Menge, die Million, fand in der Kunst keine ihrer eignen menschlichen Emotionen wieder; die Stimmen, die aus den Werken hervortönten, riefen ihr immer nur zu: „Betet! Gehorcht! Zittert!"

Ein freies Volk, das niederländische, war das erste, das eine andre als die traditionelle Kunst kannte. In Flandern und Holland begannen die Schriftsteller, besonders aber die Maler, nicht mehr ausschließlich von Gott und den Heiligen, dem König und den Großen, sondern von den Demütigen, den Dunkeln, der namenlosen Menge zu sprechen. Die Genremalerei trat seit dem Altertum zum erstenmal wieder in der Welt auf. Sie erzählte das Alltagsleben der mittleren und unteren Stände, dessen etwas grobe Freuden, dessen etwas gewöhnliche Traurigkeiten; sie zeigte die Schenke und die Mühle, die Familienstube und den Kramladen. All das war wenig erhebend; das ist richtig. Die Philosophie dieser Kunst ist niedrig. Sie erweitert schwerlich den geistigen Gesichtskreis. Sie ist wenig tröstlich inmitten der Enge und Bitterkeit des wirklichen Lebens. Und doch war diese Kunst eine Vorläuferin. Sie bezeichnete einen Wendepunkt. Sie war der Anfang wichtiger und großer Dinge. Ein großer König, Ludwig XIV., täuschte sich darüber nicht. Mit der geschärften Feinfühligkeit der Mächtigen für alles, was ihr übermenschliches Ansehen beeinträchtigen kann, empfand er sofort, daß diese neue Kunst sich gegen seine königliche Majestät verging. Wie? Da sind Maler, die sich unterstehen,

volkstümliche Vorwürfe zu behandeln! Was soll das heißen? Bildet die Kunst sich etwa gar ein, daß sie etwas andres sein darf als eine dauernde Huldigung vor der Größe und Allmacht der Könige? Und mit einer vernichtenden Handbewegung verbannte er aus seiner erhabenen Gegenwart diese dreisten kleinen Bildchen, diese demokratischen Werke der Teniers, der Ostade, der Dirk Hals, der Gerard Dov, indem er die geschichtlichen Worte sprach: „Weg mit diesen Hanswursten!" „Enlevez moi ces grotesques!"

Aber die Zeit steht nicht still. Die Entwicklung vollzieht sich. Die moderne Demokratie erscheint und gestaltet alle Daseinsbedingungen der Gesellschaft und ihrer Mitglieder um. Die Kunst kann der allgemeinen Umwälzung nicht entgehen. Sie erfährt deren Wirkungen geistig und wirtschaftlich. Sie wechselt ihren Gerichtsstand und ihren Markt. Man vergegenwärtige sich recht die ungeheure Bedeutung dieser Veränderung! Der Gerichtshof, der über den Wert des Künstlers und seines Werkes urteilte, war früher der kleine Kreis der möglichen Gönner, der Kirchenfürsten, der Großen, ihrer Schranzen. Heute ist dieser Gerichtshof die Kritik, die Berufskritik. Früher genügte es, daß der Künstler einigen wenigen Menschen, vielleicht einem einzigen Menschen, gefiel, wenn dieser eine nur ein Mächtiger war. Um die Menge hatte er sich nicht zu kümmern; und übrigens folgte die Menge gelehrig den Anleitungen von oben. Als Dante sagte:

> Credete Cimabue nella pintura
> Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido,
> Si che la fama di colui oscura, —

was war das für „grido"? Was war das für „fama"? Es war die Meinung eines Hofes, des römischen oder des

von Pisa, vielleicht des von Ravenna. Man muß bis zum Aretino gehen, um das Beispiel eines Kunstkritikers zu entdecken, der weder ein Mäcen ist wie Leo X. oder Lorenz der Prachtliebende, noch selbst ein Maler wie Vasari, sondern einfach ein verwegener Geist, der sich das Recht anmaßt, Lob und Tadel auszuteilen und Ruhm zu verleihen im Namen von etwas völlig Neuem, im Namen der öffentlichen Meinung.

Von da ab ist es die Berufskritik, die der Menge ihr Urteil über den Künstler suggeriert und es den Mächtigen aufnötigt. Die Kritik aber ist uneigennützig oder kann es mindestens sein. Sie erwartet nicht vom Kunstwerk einen persönlichen, unmittelbaren Vorteil, die eigene Verherrlichung, die Verteidigung ihres geistigen und stofflichen Einflusses. Ihr Maß wird also ein größeres und weiteres. Sie bringt zu ihrem Amte philosophische und ästhetische Erwägungen mit, welche die Päpste und Könige nicht kennen konnten, als sie den Künstlern, ihren Schützlingen, Aufträge erteilten. Um Erfolg zu haben, muß der Künstler nun den Kritikern gefallen, vielen Kritikern, und diese beurteilen ihn mit Anschauungen, einem Geschmack, geistigen Voreingenommenheiten, die nur sehr selten die der Bischöfe und Großen sind.

Und wie der Künstler einen andern Gerichtsstand bekommen hat, so tritt er auch unter anderen sachlichen und geistigen Bedingungen vor die Öffentlichkeit und sucht auf andre Weise einen Markt für sein Werk.

In den Feudalzeiten war der Platz der Kunstwerke, wie wir gesehen haben, die Kirche und der Palast. Man sah sie da unter Verhältnissen, die einer rein ästhetischen Würdigung wenig günstig waren. In der Kathedrale war man durch die Bedeutung des Raumes, durch die Glaubens-

handlungen, den Weihrauchduft, im Schlosse durch die Prachtgewänder der Würdenträger und die Waffen der Wachen verschüchtert. Da geschah es im Jahre 1673, daß in Paris ein „Salon", das heißt eine regelmäßige Kunstausstellung, eröffnet wurde; und neben dem „Salon" taten sich allenthalben öffentliche Museen auf, die ohne Einladung und Empfehlung jedermann zugänglich waren. Jetzt war der Künstler ganz unabhängig geworden. Er konnte arbeiten, ohne auf die Bestellung zu warten. Er brauchte, um bekannt zu werden, nicht mehr den Besuch seiner vielleicht dürftigen Werkstatt demütig zu erbitten. Es gab einen bestimmten Ort, wo er sein Werk Tausenden von Beschauern zeigen konnte, Kennern, Richtern, möglichen Käufern. Von da ab schaffte er im Hinblick auf das große Publikum, das bei seinem regelmäßigen Stelldichein sicher nicht fehlen würde. Wenn sein Richter der Berufskritiker geworden ist, so ist sein Mäcen die Menge geworden. Das allgemeine Stimmrecht hat Kirche und Königtum entthront und bleibt der alleinige Gönner des Künstlers.

Ich sage ausdrücklich: der alleinige. Es kommt ja noch vor, daß der Staat, das heißt ein hoher Beamter, vielleicht ein Monarch, Werke bestellt, dem Künstler die Aufgabe zuweist, Kirchen und Paläste, vielleicht auch öffentliche Plätze und — Alleen zu schmücken oder irgend ein öffentliches Denkmal von politischer Bedeutung zu schaffen. Aber wer erhält diese Bestellungen? Der Künstler, den die öffentliche Meinung bezeichnet, das heißt die demokratische Menge unter der Suggestion der Kritiker, die selbst zu dieser Menge gehören. Ein Künstler, der anders als durch Volkszuruf zu den Vorteilen einer amtlichen bevorzugten Stellung gelangt, der sie der Laune eines Herrschers, der bloßen

Begönnerung eines Bischofs oder andern großen Herrn verdankt, wird in unseren Tagen nicht geschätzt, sondern verachtet. Er mag das Almosen von etwas Geld empfangen, er mag lächerliche Titel und jämmerliche Endchen bunter Bänder sammeln, aber er wird mit dem Namen eines Hofkünstlers gebrandmarkt sein und dieser Name schließt ihn unrettbar vom Ruhme aus.

Der Schriftsteller lebte früher von der Gnade eines Beschützers, dem allein er zu gefallen bemüht sein mußte. Heute lebt er, durch die Zeitung und das Buch, vom großen Publikum. Der Bühnendichter hatte, um hervorzutreten, nur das unterstützte Theater, die Hofbühne, die ihm ihre Vorschriften machte. Heute ist dieses Theater ohne Bedeutung neben der unabhängigen, neben der freien Bühne und der Dichter braucht keine andre Sorge und Rücksicht mehr zu kennen als die, sein Publikum kräftig zu fassen. Der Künstler hatte nichts zu hoffen, wenn er nicht dem Glauben, der Monarchie, der Aristokratie diente; heute sind Gegenstände aus diesem Vorstellungsbereiche geradezu lächerlich; sie sind „pompier“ geworden, wie man mit einem Ausdrucke der Verachtung sagt, und um Erfolg, Ruhm und Reichtum zu haben, muß der Künstler seine Vorwürfe in anderen Gedankenströmungen fischen. Das ist so wahr, daß es Herrscher gibt, die, da sie fühlen, daß die Kunst sich von ihnen unabhängig macht und von der Rolle eines Herolds ihrer Gedanken nichts mehr wissen will, selbst künstlerisch zu schaffen suchen und ihre Werke der Bewunderung der Menge aufnötigen möchten, die indes keineswegs bewundert.

Die große Umwälzung ist somit vollendet. Die Kunst arbeitet nur noch für die Menge. Es ist immer noch der Staat, der bestellt, es sind immer noch die wenigen Reichen,

die kaufen, aber im Grunde ist es das allgemeine Stimmrecht, das ihnen seine eignen Neigungen aufzwingt. Man glaube aber nicht, daß der neue Mäcen, die Volksmenge, andre Geistesgewohnheiten und ein andres Verfahren hat wie die Mäcenaten von früher. Auch das Volk, genau wie die Priester und Könige einst, verlangt von der Kunst, daß sie ihm gefalle und ihm schmeichle. Aber es verlangt noch etwas andres; etwas mehr als Vergnügen und Schranzentum; eine höhere Befriedigung; das Heilmittel gegen ein Übel, dessen es sich vielleicht nicht klar bewußt ist, das es aber stark fühlt; und dieses Übel will ich zu zeigen suchen.

Eine der auffallendsten Erscheinungen des modernen Lebens ist die Spezialisation auf allen Gebieten. Jeder beackert nur ein ganz kleines Stückchen Feld oder vielmehr, er zieht ewig nur eine und dieselbe Furche. Das ist wahr für die Geistesarbeiter. Es ist noch wahrer für den Handarbeiter. Welches Dasein führt ein solcher in unseren Tagen! Es gibt keinen mehr, der einen ganzen Stuhl anfertigt. Der eine macht ewig die Sprossen, der andre die Beine, der dritte die Lehne, der vierte das Rohrgeflecht. Ein Messer geht durch ein Dutzend Hände, eine Nadel durch dreißig, glaube ich. Um zu jener Höchstleistung zu gelangen, die der Wettbewerb von ihm fordert und die er liefern muß, wenn er sein Brot verdienen will, wiederholt der Arbeiter beständig die nämliche Bewegung, er wird eine Maschine, weniger als eine Maschine, ein winziges Teilchen einer Maschine, ein einziges Rädchen, eine einzige Schraube. Sein Wesen schrumpft ein. Sein Geist leidet. Jede Entwicklung ist ihm versagt. Alle Fähigkeiten bis auf die eine, die er immer übt, werden gelähmt und schwinden. Der

Mensch sinkt allmählich fast bis zur Tiefe eines Polypen, der nur noch ein Organ einer Hydromeduse ist.

Woher kommt der seltsame Zauber, den die hervorragenden Männer der italienischen Renaissance auf uns üben? Daher, daß sie Vollmenschen waren. Alle ihre Fähigkeiten waren ganz entfaltet, alles, was an Möglichkeiten in ihnen steckte, war bis zum äußersten entwickelt. Nichts Menschliches war ihnen fremd. Mit wunderbarer Freiheit umschritten sie den ganzen Kreis menschlicher Kenntnisse und Fähigkeiten. Der Gelehrte war damals Polyhistor; seine Wissenschaft war enzyklopädisch. Die Dichter waren zugleich Männer der Tat. Die Vornehmen waren Künstler und Schriftsteller und die Künstler waren Alles, was sie wollten. Michelangelo malte, formte, baute die Kuppel von St. Peter und schrieb entzückende Verse. Benvenuto Cellini handhabte den Spatel wie den Treibhammer, den Stift wie die Feder und den Degen wie alle diese Werkzeuge. Macchiavelli verwaltete so wunderbar wie er schrieb, und Lionardo malte das Abendmahl zwischen einer musikalischen Komposition, einer Abhandlung über Mechanik, einem Festungsplan, einem Triumphwagen-Modell und einem Bewässerungskanalentwurf. Der „Cortegiano" des Grafen Castiglione zeigt uns das Ideal des Renaissance-Menschen. Er war wahrscheinlich die schönste Blüte, welche die Menschheit-Pflanze jemals getrieben hat. Der moderne Mensch mag ihn beneiden; er kann ihm niemals gleichkommen. Er muß sich in seinem engen Winkel zusammenhutzeln. Hypertrophie einer einzigen, oft recht untergeordneten Fähigkeit, Atrophie aller übrigen — das ist das Los, zu dem er ohne Gnade verdammt ist. Und daran ist nichts zu ändern. Dagegen ist kein Kraut gewachsen. Die Arbeits-

teilung gewährt der Gesamtheit zu große Vorteile, als daß sie aus Rücksicht auf den Einzelnen auf sie jemals sollte verzichten wollen. Die Arbeitsteilung ist die eigentliche Bedingung allen Fortschrittes. Doch in diesem Falle wie in so vielen anderen läßt der Fortschritt sich seine Dienste sehr, sehr teuer bezahlen.

Jeder fühlt schmerzlich diese Kehrseite des Fortschrittes; manche geben sich von ihr bewußt Rechenschaft. Warum hat die Irrenhaus-Philosophie, die den Übermenschen preist, sich selbst der geistesgesunden Jugend bemächtigen können? Weil sie der Sehnsucht nach voller Auslebung der Persönlichkeit entgegenkommt. Und der Anarchismus? Was ist das Geheimnis, das ihn selbst für sichere Gewissen und liebende Herzen anziehend macht? Nichts andres, als daß die Anarchie ihnen eine unbeschränkte Entfaltung des Individuums zu versprechen scheint. In all diesen unsinnigen, verrückten, verbrecherischen Bewegungen ist ein Stück Auflehnung gegen die Klemmung und Einschnürung der Persönlichkeit durch die modernen Arbeitsbedingungen enthalten und dieser Bestandteil ist es, der ihnen Anhänger wirbt unter jenen, die nicht an strenge Gedankenprüfung gewöhnt sind. Und wenn die Arbeiter den Achtstunden-Tag verlangen, was wollen sie? Zeit finden, um ins Wirtshaus trinken gehen, um faullenzen zu können, wie die Übelwollenden behaupten, die sie verleumden? Nein. Sie wollen einige Stunden haben, in denen sie aufhören, mechanische Werkzeuge zu sein, in denen sie wieder Menschen werden und das große Gesamtleben mitleben können.

Aber mit welchem Mittel kann man den Menschen wiedergeben, was die Arbeitsteilung, die Spezialisierung, diese unabweisliche Folge des zeitgenössischen Fortschrittes,

ihnen genommen hat? Mit welchem Mittel kann man aus ihnen wieder harmonisch entwickelte Wesen machen? Vielleicht wird in einer sehr fernen Zukunft die Wissenschaft dieses notwendige, geforderte und erwartete Wunder wirken. Vielleicht wird die Menschheit von neuem jene Arbeiter sehen, die während eines Teils des Tages ihr Brot mit Handarbeit verdienen und während der übrigen Zeit auf den höchsten Gipfeln menschlichen Denkens und Wissens weilen; jene Sokrates, die Steinmetzen, jene Spinozas, die Brillenglasschleifer sind. Aber wie gesagt: das wird wohl erst in einer sehr entlegenen Zukunft sein können. Denn die Wissenschaft ist schwer zugänglich, der Weg, der zu ihr führt, ist weit und rauh und das Voll-Leben durch die Wissenschaft nur Menschen von einer höhern Geistesentwicklung als der des heutigen Volksdurchschnittes möglich.

Allein wenn die Wissenschaft noch nicht die gewöhnliche Begleiterin des Menschen der Menge ist und es leider noch lange nicht sein wird, so läßt ihn dagegen die Kunst leicht zu vertrautem Umgang zu. Es bedarf dazu keiner langwierigen Einweihung und keiner harten Arbeit, welche die Mehrheit nicht leisten kann. Es genügt, Augen und Ohren und in der Brust ein Menschenherz zu haben. Nach einer Lehrzeit, die sehr kurz sein kann, nach einiger Gewöhnung, die man im Umgang mit schönen Werken leicht erlangt, kommt beinahe jeder so weit, daß er, wenn auch nicht die technischen und philosophischen Verdienste eines Kunstwerkes mit Bewußtsein würdigen, doch dessen Reiz fühlen und davon Emotionen empfangen kann.

Die Kunst ist es also, die der modernen Menschheit geben kann, was ihr am meisten nottut, das Mittel, um zum Voll-Leben zu gelangen. Hier liegt, wenn ich mich

nicht täusche, die große, die erhabene Aufgabe der Kunst in einer demokratischen Gesellschaft, die auf einer Gesittung beruht, deren Kennzeichen, deren eigentliche Bedingung eine strenge Spezialisierung und eine bis zum Äußersten getriebene Arbeitsteilung sind.

Die Kunst hebt den Menschen aus dem Industrialismus heraus und führt ihn in eine höhere Welt ein. In dieser vom Künstler geschaffenen Welt reckt der zusammengehökerte Mensch sich gerade; der verschrumpfte weitet sich aus; der Bruchstückmensch wird vollständig. Hier wird der Hörige seiner Maschine oder seines Beobachtungs-Instruments wieder ein freier und allgemeiner Mensch, ein Mensch, der das Gesamtleben mitlebt, ein Mensch, der alle Schönheiten des Himmels und der Erde, alle Seelen- und Herzensgröße der vornehmsten Auslese mitgenießt. Durch die Kunst tritt der in seinen Tagesberuf eingekerkerte Mensch in Gemeinschaft mit der ganzen Gattung. Hier ist das Lustgelände, zu dem der Astronom von seinen Gestirnen herabsteigt, zu dem der Bergmann aus seinem Schacht heraufsteigt, um sich in denselben Genüssen und Begeisterungen zu begegnen, um alles, was sie an Möglichkeiten in sich schließen, auszublühen. Die Aufgabe der Kunst in der heutigen und künftigen Gesellschaft ist es, mit einem Worte, den Häftling der Sonderarbeit zu befreien, dem zum Maschinenrädchen herabgewürdigten Wesen seine Menschenwürde wiederzugeben.

Aber die Kunst, die diese neue hohe Aufgabe verrichten soll, kann offenbar nicht die herkömmliche Kunst sein. Dieser haben die Theokratie, die Monarchie, die Aristokratie den Charakter aufgeprägt, der ihnen paßte. Die heutige Menge findet keinerlei Freude an Werken, die ihr Paradieseswonnen

und Höllenqualen schildern, die irgend einen Kartenkönig mit Krone und Szepter verherrlichen, welche die Hoheit blaublütiger Bevorrechteter ihrer Bewunderung darbieten. Wie die Kunstgönner von früher, so interessiert das zum Mäcen gewordene Volk in der Kunst sich nur für sich selbst. Die Quelle seiner Emotionen in der Kunst sind die Emotionen seines eigenen Lebens. Im Kunstwerke, das es anziehen soll, will es sich selbst wiederfinden, aber wie einst der Priester und König: vergrößert und veredelt. Das Kunstwerk muß ihm sein eigenes Bild zeigen, jedoch in Schönheit. Es muß das Volk in seinen eigenen Augen erhöhen, es lehren, sich selbst zu achten.

Das hat der gemeine Realismus nicht begriffen, der mit Getöse in die Kunst einbrach und sich auf die Demokratie zu berufen wagte. Das eigentliche Volk hat diesen Realismus nie gemocht. Es hat ihn immer schroff abgewiesen. Der rohe Abklatsch einer häßlichen und langweiligen Wirklichkeit, wie die Bilder von Courbet oder Bastien-Lepage, hat immer nur die Überfeinerten angezogen, diese nach dem wohlbekannten psychologischen Gesetze des Gegensatzes, welches bewirkt, daß ein Eindruck, der das genaue Gegenteil der gewohnten Eindrücke ist, für ganz kurze Zeit Lustgefühle geben kann. Die Reichen und Üppigen sahen gern Werke der Häßlichkeit und des Elends. Die Armen, die Betrübten liebten sie nicht. Mit dem Schrifttum verhält es sich ebenso. Auf den Sozialistentagen sind häufig unwillige Verwahrungen gegen den Realismus laut geworden, den eine Parteizeitschrift ihren Lesern bietet. Die Arbeiter wollen nichts wissen von diesem Realismus, der sich modern und demokratisch nennt, jedoch in Wirklichkeit nur kümmerlich und abstoßend ist. Er sperrt

sie in die Enge ihres gewöhnlichen Daseins ein, sie aber, sie wollen heraus aus dieser Enge.

Bilder wie die von Millet, Skulpturen wie die von Konstantin Meunier, Werke, welche die Würde und Schönheit der Beschäftigungen der Menge zu zeigen wissen, die eine Heiligung der Arbeit, eine Apotheose der Tragödien und Idyllen, all der süßen und herben Gemütsbewegungen des Gemeinlebens, sind, diese Werke stellen, glaube ich, den Typus des Kunstwerks der Zukunft dar.

Irgend ein großes Genie wird vielleicht eine andre Formel finden. Was man aber bestimmt sagen kann, das ist, daß die Kunst der Zukunft nicht realistisch im beschränkten Sinne dieses Wortes sein wird. Aber sie wird auch nicht mystisch und ästhetisierend sein. Das Volk wird sich niemals für getüpfelte Engel von maßloser Länge, für veilchenblaue Jungfrauen mit Lilien in der Hand in einem Makkaroni-Gestrüpp, für auslegungsbedürftige geheimnisvolle Verse interessieren. Und die esoterische Kunst wird dem Volke niemals geben, was ihm nottut: das befreiende Ideal. Die Kunst der Pfleger des Ichs, der Feinschmecker, der Snobs eines Talmi-Aristokratismus erdreistet sich, die Zukunft für sich zu fordern. Das soll eine Zukunftskunst, eine Kunst des Fortschrittes, sein? Darüber kann man nur lachen. Die Kunst der Zukunft wird keine „kleine Kapelle" sein, sondern eine ungeheure Kathedrale, weit genug, um die ganze Menschheit aufzunehmen. Und das wird ja gerade ihr Beruf sein: die geweihte Stätte zu sein, wo die Menschen sich wieder zur Gotteskindschaft erheben, zu der auf überwundenen Entwicklungsstufen der Glaube sie erzogen hat.

Sozialistische Kunst.

(Konstantin Meunier.)

Gibt es eine sozialistische Kunst? Kann es eine solche geben? Soweit der Sozialismus eine Wirtschafts- und Staatsphilosophie ist, läßt er sich mit den Ausdrucksmitteln der Kunst schwerlich fassen. Wenn die bildenden Künste lehrhaft sein wollen, so kommen sie über frostige Sinnbilder und hinkende Gleichnisse nicht hinaus. Dagegen ist es ihnen nicht versagt, den seelischen Wurzeln des Sozialismus nachzugraben und die Grundgefühle und letzten Anschauungen vorzutragen, aus denen er erwächst. Eins dieser Grundgefühle ist Mitleid mit den Enterbten. Eine dieser letzten Anschauungen ist die von der Würde jeder Arbeit, die mit sittlichem Ernst und ganzer Hingabe getan wird.

Der Künstler kann uns den Besitzlosen zeigen, von dessen Dasein inmitten unsrer Gesittung verschärft gilt, was der Psalmist vom Menschenleben im allgemeinen behauptet: „Und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen.“ Mühe und Arbeit ohne einen Sonnenblick des Glücks. Harte körperliche Anstrengung, mühseliger gemacht durch Sorge und Not. Ein solches Bild greift uns ans Herz. Es legt uns peinliche Fragen nahe: Ist dieses Elend unvermeidlich? Ist es von der Natur selbst grausam geboten oder eine Folge fehlerhafter, verbesserungsfähiger Einrichtungen des Menschen? Können wir dem Schicksale dieses mißhandelten Bruders nicht etwas Freude einflechten?

Und der Künstler kann uns den Arbeiter auch zeigen, nicht wie er entbehrt und leidet, dem Lasttier gleich, zum Sklaven des Stoffes erniedrigt, sondern wie er eifrig schafft, stolz auf seine Kraftentfaltung, fröhlich in der Überzeugung des Gelingens, seine Tüchtigkeit als seine Ehre empfindend. Dieser Anblick erfüllt uns mit Achtung, vielleicht mit Bewunderung. Er erschließt uns das Verständnis der Bedeutung des Arbeiters und des hohen Wesens seiner Verrichtung.

In beiden Fällen gestaltet der Künstler voll aus dem Menschlichen. Er braucht nicht zu übertreiben, er braucht nichts hinzuzufügen, er kann sich an die schlichte Lebenswahrheit halten. Er braucht auch keine Voreingenommenheit und keine außerkünstlerische Absicht zu verraten. Er wird aber dennoch so wirken, daß man ohne Fälschung von seiner Kunst als von einer sozialistischen wird sprechen können. Denn sein Werk wird den Betrachter in die Stimmung versetzen, in der er geneigt sein wird, jede Umgestaltung als Fortschritt zu begrüßen, die das Erdenlos des Arbeiters bessern kann und die seine Geltung im Gemeinwesen steigert.

Die Schule von Ästhetikern, die den Grundsatz hochhält: die Kunst ist sich selbst Zweck, wird freilich Werke dieser Art zwar als eine Form des Sozialismus, jedoch nicht als eine Form der Kunst gelten lassen wollen. Ich gehöre nicht zu dieser Schule. Ich bekämpfe sie immer und überall so hart, wie ich irgend kann. Ich bin überzeugt, daß die Kunst gesellschaftliche Aufgaben hat, die weit über das bloße Gefallen hinausreichen; daß sie sittlich und im edelsten Sinne des Wortes nützlich sein muß; nicht nützlich in der naiven Weise von gemalten oder geschnitzten Behelfen des Anschauungsunterrichtes; nicht sittlich in der plumpen Weise

der Traktätlein; aber sittlich durch Anregung des menschlichsten und vornehmsten in unserm Geist und Gemüt und nützlich durch unsre Erziehung zu tieferm und weiterm Begreifen der Erscheinung. In einem Punkte jedoch stimme ich mit den Herolden des „L'art pour l'art" überein: ich verlange vom Kunstwerk Schönheit; nicht einzig Schönheit, aber zuerst Schönheit.

Damit man also von einer sozialistischen Kunst sprechen könne, müssen die Werke, welche diese Bezeichnung verdienen wollen, nicht nur Mitgefühl mit dem Enterbten, nicht nur Achtung vor dem Arbeiter, sie müssen auch ästhetisches Gefühl erwecken, sie müssen schön sein. Diese Forderung schließt natürlich keine Art der Schönheit aus. Das Tragische ist unbedingt schön. Die Katharsis ist eine der mächtigsten ästhetischen Wirkungen. Das Wahre, wenn wesentlich und bezeichnend, kann schön sein. Der Sozialist, der sich als Künstler erweisen will, muß die Sonntagskindgabe besitzen, in den Gestalten und Handlungen der Gesellschaftsklasse, für die sein Herz schlägt, die Schönheit zu sehen und zu zeigen.

Alle diese Forderungen erfüllt unter den mir bekannten zeitgenössischen Künstlern keiner in dem Maße wie Konstantin Meunier, der belgische Bildhauer, Maler und Zeichner. Meunier ist 1905 als alter Mann gestorben. Er ist in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts geboren. Weltanerkennung ist ihm lange nicht geworden. Nicht weil er sie nicht verdient, sondern weil er sie nicht gesucht hat. Er war groß und bescheiden. Er lebte still in einer kleinen belgischen Stadt als Lehrer an einer Kunstschule und ging dem Toben des Ruhmesmarktes scheu aus dem Wege. Er hat sich sogar geweigert, die geschäftsmäßige Vervielfältigung einer seiner edlen Bronzen durch ein erstes Pariser Haus zu gestatten,

das bereit war, für das Verkaufsrecht einen Mäcenas-Preis zu bezahlen. Er hat nicht gewollt, daß sein Stück Fabriksguß und Ladenfensterware werde. Konstantin Meunier ist ein Bildner ersten Ranges. Er gehört in den engsten Kreis der Begnadeten, der Auserwählten. Er ist einer von den prometheischen Künstlern: er formt und er haucht Leben ein. Er fühlt wie ein Samaritaner, er denkt wie ein Apostel des Umsturzes, der über die Härten und Ungerechtigkeiten der Gesellschaftsordnung den großen Zornesschrei ausstößt, und er zwingt das Erz wie ein Benvenuto Cellini, aus dem Aristokratischen und Klassischen in das Moderne und Demokratische übersetzt.

In Meuniers Werk ist Einheit, von der er selten abschweift. Er lebte im belgischen Kohlengruben- und Hochofengebiete, mitten unter den rauhen Löhnern, die ihr Dasein in der Schwärze des Stollens oder in der Glutstrahlung des Schwalchs verbringen. Unter diesen Gestalten hat er seine Modelle gefunden. Dort ist die belgische Arbeiterbewegung entstanden, eine der reißendsten in Europa, dort ist Meuniers Kunst erwachsen, eine der intensivsten der Gegenwart. Der Bergmann und der Eisengießer sind seine Helden. Er bewundert ihre Kraft, er klagt aus tiefer Brust über ihre Schmerzen. Und wenn er seinen Zyklopen untreu wird, so geschieht es, um anderen Lieblingen entzückt und gerührt nachzusehen: den Landleuten bei der Feldarbeit, die ihm ebensoviel Ehrfurcht einflößt wie das Wühlen der Kohlenschürfer unter Tag und der gewaltige Hammerschwung der Luppenschmiede.

Eine seiner größten Schöpfungen, vielleicht seine größte, ist eine Bronze von Spannenhöhe, eine alte Frau, die Gattin oder, ich möchte wegen der wühlenden Tiefe ihres Affektes lieber annehmen, die Mutter eines Bergmannes, die

nach einem schlagenden Wetter an die Schachtmündung der Kohlengrube getreten ist, an die man die Leiche ihres Angehörigen gefördert hat. Die Frau steht da, leicht vorgeneigt, das Gesicht in stummem Entsetzen versteinert, die Arme schlaff, die Hände ineinandergelegt, doch ohne Krampfung, ohne Kraft, die Knie durch ganz leichte Knickung ihr Schlottern markierend, die Füße triebhaft etwas einwärts gekehrt, um dem Körper eine breitere Basis zu geben und die nahezu gelähmte Gestalt vor dem Hinschlagen zu bewahren. Das Ganze ein so furchtbar ausdrucksvolles Bild eines armen Menschenwesens, das wie vor den Kopf geschlagen ist und in seiner Zerschmettertheit nicht einmal zum Schluchzen und Händeringen stark genug ist, daß es den Betrachter kalt überläuft. Wohlgemerkt: die alte Frau trägt die Kleider armer Walloninnen, schwere, steife Röcke und Tücher, deren blechstarre Knickungen und Falten das leise Spiel schwach zuckender Muskeln nur sehr grob und unbestimmt ausdrücken können. Welche durchdringende Schärfe der Beobachtung gehört dazu, um an einer mit ungeschlachten formlosen Lodenkleidern verhüllten, ganz in sich zusammengefaßten Gestalt ohne Gesten und Mienenspiel die allerzartesten Linien zu erkennen und, ohne die kleinste Übertreibung dennoch überwältigend, nachzuschaffen, die selbst unter so undankbaren stofflichen Bedingungen alles klar und plastisch aussprechen, was in dieser fast undurchdringlich vermummten Menschenseele vorgeht! Diese kleine Gestalt, nicht größer als ein Standuhraufsatz, ist ein großes Denkmal. Und wie jedes echte Kunstwerk, weist es über die Grenzen seiner eignen sinnlichen Erscheinung hinaus. Es offenbart der Einbildungskraft weit mehr, als es dem Auge zeigt. Dies wird in dem

gegebenen Falle gleichsam experimentell dargetan. Meunier hat nämlich eine Gruppe, welche das geschilderte Werk ergänzt: dieselbe alte Frau, und vor ihr, am Boden ausgestreckt liegend, die Leiche dessen, um den sie jammert. Man sollte glauben, daß dieses vollständigere Bild tiefer ergreift als das fragmentarische. Es ist jedoch das Gegenteil der Fall. Die Leiche, so vortrefflich sie modelliert ist, läßt kalt; sie verwirklicht nicht die Vorstellung, die man sich von ihr gemacht hat. Man hat erwartet, bei ihrem Anblick ein Grauen zu empfinden, von dem das Blut in den Adern erstarrt; man ist erstaunt und enttäuscht, daß man nur einen unbekannten Menschen daliegen sieht, der uns nichts angeht. Das macht: bei der Betrachtung der vor Schmerz versteinerten alten Frau denken wir uns die nicht dargestellte Leiche hinzu, wir sehen sie mit unserm geistigen Auge aus dem Entsetzen der alten Frau heraus, wir leben die Gefühle der alten Frau mit, die unsichtbare Leiche ist die unsres eigenen Angehörigen, der Tote ist uns selbst teuer, wir haben selbst seinen Verlust erlitten. Die ergänzte Gruppe dagegen macht jede mitschaffende Anstrengung unsrer Einbildungskraft überflüssig.

Die Leiche liegt sichtbar da, sie zieht unsre Aufmerksamkeit von der alten Frau ab, wir fühlen ihren Affekt weniger stark, der Vorgang spielt sich nicht mehr im Allerheiligsten unsres Geistes, sondern in einem Vorhof, in der Wahrnehmungssphäre, ab. In der Vorstellung konnten wir der Leiche die Züge eines teuren Angehörigen geben und um den Toten Schmerz empfinden; die Wahrnehmung belehrt uns, daß die Leiche uns fremd ist, und wir haben keinen Grund, um sie Tränen zu vergießen. Die beiden Werke, nebeneinander gestellt, begründen überzeugend den

alten Satz, daß das Kunstwerk umso mächtiger wirkt, je kräftiger es unsre Einbildungskraft zu schöpferischer Mitarbeit anregt.

Eine Reihe von Arbeiten macht uns zu Zeugen des Lebens der Kohlenschürfer. Einige von ihnen fahren nach vollendeter Schicht zu Tage. Sie sind müd und doch froh. Es scheint um ihre abgespannten Gesichter schon ein Widerschein des Herdfeuers zu zucken, das sie traulich in ihrem armen Heim erwartet. Hier ist ein Bergmann vor Ort: in gequälter halb liegender Stellung handhabt er seine Haue in dem engen Loch unter dem Flötz, aus dem er die Kohle loswirkt. Hier sitzt ein andrer untätig mit seinem Grabscheit und Grubenlicht, bloß mit einem Beinkleid angetan, der Oberleib nackt, ohne ein Tröpfchen Fett an den arbeitgestählten Muskeln. Hier ein Hochofenarbeiter, gleichfalls sitzend, eine Erinnerung an die bekannte Schnitterin von Bastien-Lepage, die gegenwärtig im Luxembourg ist. Wie diese Bauerndirne, so ist Meuniers Arbeiter völlig vertiert; mit bestialisch offenem Maul starrt er gedankenlos vor sich hin, die Hand, der Untätigkeit fremd geworden, hängt schwer nieder, es ist ein erschütterndes Bild der Herabwürdigung des Menschen durch einseitige Muskelanstrengung, eine eindringliche Standrede zugunsten des Achtstundentages, welcher der menschlichen Arbeitsmaschine nicht nur, wie seine Gegner behaupten, zum Wirtshausbesuche, sondern auch zu geistigem Leben etwas mehr Zeit lassen würde.

Zur Größe der Vedischen Hymnen erhebt Meunier sich, wo er sich dem Landmann und seinen menschennährenden Heldentaten zuwendet. Auf dem Relief „Die Ernte" ringt eine Schnitterschar, vier Männer und zwei Weiber, mit der reifen Saat. Der eine faßt gewaltig in die Halme, der

zweite führt niedergebeugt mit seiner Sichel einen weit ausholenden Hieb, eine Frau bindet die gemähten Ähren zu Garben; im Hintergrunde sieht einer ruhesehnend nach dem Stande der Sonne und der andre, „rapido fessus aestu", „von der sengenden Sommerhitze niedergedrückt", um mit Vergil zu reden, wischt sich den Schweiß von der Stirne. Es ist Eklogen-Stimmung in diesem Werke. Es webt darüber die Weihe der hohen Tat, mit welcher der seßhafte Pflüger, dieser Schöpfer und Träger aller Gesittung, der Scholle das Brot der Menschheit abgewinnt. Auch eine Einzelfigur, „Juni", ist aus dieser Rührung heraus geschaffen. Sie ist die Ausführung in Rundwerk eines Motivs aus dem Relief. Ein bis zum Gürtel entkleideter Schnitter, von der schweren Ernte-Arbeit abgemagert, vom Tagewerk erschöpft, stützt sich auf seine Sense und blickt, die Hand schirmend vor die Augen haltend, nach der Sonne. „Ich wollt, es wäre Schlafenszeit und alles wär vorüber." Man möchte diesem Tapfern, diesem Guten die Hand drücken; oder wenigstens dem Künstler, der ihn so treu und schlicht vor uns hingestellt hat.

Alle Werke Meuniers haben nicht diese Köstlichkeit. Manche sind schwach, einige geradezu Verirrungen. Als eine solche bezeichne ich das Relief „Die Puddler", das von einigen Kritikern gerade besonders bewundert wurde. Drei Eisenarbeiter stehen an der offenen Schürtür des Puddelofens und beschicken ihn mit gewaltigen Schmelzstücken. Aus der Öffnung strömt Dampf und Rauch, der sich um die drei mit Rührstangen und Zangen hantierenden Männer kräuselt und in die Höhe wirbelt. Diesen Qualm hat Meunier plastisch darstellen wollen. Er hat ihm Körperlichkeit gegeben, notwendig dieselbe Körperlichkeit wie den Leibern,

dem Werkzeug, den Erzblöcken, dem Flammofen; denn die Bildhauerei besitzt keine Mittel, die Dichte der Stoffe zu unterscheiden, sowie sie die bloße eingegrabene Linie oder den Notbehelf vielfacher Durchlöcherung aufgibt. Das Ergebnis ist, daß aus dem Rauch ein wunderliches Gebilde wird, das teils an unverputzten Mörtelanwurf, teils an verwitterte Stalaktiten erinnert. Meunier war ursprünglich Maler und wendete sich erst spät der Bildhauerei zu. Seine „Puddler" sind noch mit Maltechnik geschaffen, von welcher der Künstler sich nicht gleich befreit hat. Völlig verfehlt ist ein andres Relief, „Ziegelarbeiter". Zwei Männer stehen in der Lehmgrube und reichen ihren Genossen oben am Rande die Backsteine hinauf. Sie tun dies mit theatralischen Geberden, wie etwa ein besiegter König seinem Überwinder die Krone darreichen mag. Der Gegensatz zwischen der hochtrabenden Bewegung und ihrem gemeinen Zweck ist so grotesk, daß das Bild unwiderstehlich komisch wirkt. Meunier ist hier, das einzigemal in seinem ganzen mir bekannten Werk, unwahr und geziert. Ich habe mir das beklagenswerte Werk lange betrachtet und es hat mich nachdenklich gemacht. Wie schwer ist doch die Verantwortlichkeit des Kritikers! Angenommen, ich wüßte nichts von Meunier und sähe dieses Relief allein. Ich würde schwerlich dem Drange widerstehen, es mit den schärfsten Worten zu mißhandeln, denn es vereinigt die beiden schlimmsten Fehler, die einem Kunstwerke anhaften können, es ist zugleich albern nichtssagend und aufdringlich anspruchsvoll. So weit würde ich in der Ausübung meines guten Rechtes handeln. Aber bin ich sicher, daß ich mich nicht von der natürlichen Neigung würde hinreißen lassen, zu verallgemeinern und nicht nur das Werk, sondern auch seinen Urheber zu verurteilen,

ihn einen Stümper und Pfuscher zu nennen? Ein solches Urteil wäre scheinbar begründet und tatsächlich empörend falsch. Werke wie die „Ziegelarbeiter" sind ein Merks für die Kritik. Sie mahnen zur Gewissenhaftigkeit. Sie lehren, daß jeder umfassende Ausspruch über einen Künstler die Kenntnis seiner ganzen Lebensarbeit zur Voraussetzung haben muß und daß kein Einzelwerk eine genügende Unterlage für die allgemeine Bewertung seines Urhebers, namentlich für dessen Entwertung, bieten kann.

In den Gestalten der Bergleute und Eisengießer zeigte Meunier Mitgefühl mit dem Proletarierlose, in den Darstellungen aus dem Leben des Landmannes Ehrfurcht vor der Kulturarbeit des Pflügers der Scholle. Schönheit aber offenbart er in einigen anderen Werken aus dem gleichen Stoffgebiete, die uns die Invaliden des Olymps, diese unveränderliche Truppe der akademischen Bildhauerei, keinen Augenblick lang herbeiwünschen lassen. Der hammerschwingende „Grobschmied", der „Hafenarbeiter", der überlebensgroße „Schmied" sind Entdeckungen, die Offenbarungen gleichkommen. Besonders dieser Schmied in seiner Arbeitstracht, mit dem starren Lederschurz, den Beinschienen und der Fußberge, die ihn vor den Sprühfunken schützen sollen. Auf die fast mannslange Zange gestützt, stemmt er die Hand auf die Hüfte und wartet, bis die Reihe an ihm ist, das Werkstück anzugreifen. Es ist eine stolze Ruhe und eine gesammelte, bereite Kraft in ihm, die hinreißend wirken. Dieser Arbeiter ist in seiner Weise ebenso schön wie eine antike Gestalt in faltenreicher Toga oder edler Nacktheit und wie ein Ritter in romantischer Rüstung. Sein Leib hat die Eleganz, die vollständiger Anpassung innewohnt, seine Bewegung die energische Verhaltenheit, die der mit

seiner Anstrengung sparsame Arbeiter durch die Gewohnheit des Vermeidens jeder Kraftvergeudung erwirbt. Meunier erzieht unser Auge zur Würdigung des ästhetischen Reizes dieser zeitgenössischen Erscheinung, an der die große Kunst bisher verständnislos vorbeigegangen ist.

Welcher deutenden Poesie Meunier fähig ist, das erkennt man bewundernd in einer Tiergestalt: einem Grubenpferde, einem jener unglücklichen Gäule, die als Füllen in das Bergwerk gebracht werden, um die Kohlenwagen in den Stollen zu ziehen, und die verurteilt sind, ihr ganzes Leben fern von der Sonne in den Eingeweiden der Erde zu verbringen. Das Tier läßt den Kopf hängen, die Lefzen sind schlaff, die Augen halb geschlossen, die Ohren gesunken, die Flanken eingefallen; der ganze Jammer eines zu Nacht und Leid verdammten schuldlosen Daseins ist in diesem Tier erschütternd verkörpert. Der Grubengaul hat sicherlich keinen Sinn für die Trostlosigkeit seines Schicksals; er entbehrt die Sonne nicht; er sehnt sich nicht nach grünen Triften; er beneidet seine glücklicheren Artgenossen nicht, die sich unter dem blauen Himmel im frischen Grase wälzen können. Alle diese Gefühle hat Meunier für ihn; er trägt sie in die dumpfe Tierseele hinein. Aber doppelt bewundernswert ist die Kraft, mit der er selbst durch einen plumpen Tierleib menschlich vornehme Tragik ausdrücken kann.

Was mir schon klar geworden war, als ich Meuniers Werke im Marsfeld-Salon einzeln sah, das vertiefte sich in mir bei dem Blick über ihre ganze Reihe zu einer sichern Überzeugung: Meunier ist, vielleicht ohne es zu wissen, ein Schüler Millets. Er hat von diesem gelernt, mit Ehrerbietigkeit auf die schlichten Menschen zu sehen, die in heiligem Eifer, ohne rechts und links zu blicken, mit Leib

und Seele bei ihrer Arbeit, den Naturgewalten die Werke der Gesittung abringen. Er steigert die Bauern und Handwerker Millets ins Plastische und Monumentale. Es ist dieselbe Einfachheit, fast Rauheit, dieselbe Verachtung der Pose, dieselbe äußerste Energie der Betätigung und dasselbe tiefe Innenleben wie bei dem Meister des „Angelus". Und was uns bei Meunier wie bei Millet im innersten erfaßt, das ist die sittliche Andacht, mit der ihn der Anblick treu und ernst arbeitender Menschen erfüllt, die in ihrem scheinbar demütigen, doch fruchtbaren und durch seine Beziehungen zum Gesamtleben der Menschheit überaus bedeutungsvollen Werke ganz aufgehen. Ein Künstler aber, der uns solche Ausblicke auf den Gang der Zivilisation und solche Einblicke in Menschenseelen erschließt, hat Anspruch auf einen Platz neben den gekrönten Meistern.

Stilfragen.

Eine Geschichte des Stils — ich meine des Stils im allgemeinen, nicht eines bestimmten Stils — ist meines Wissens nie geschrieben worden. Ich begreife das. Sie wäre eine Riesenarbeit, die auch über das Vermögen eines Enzyklopädisten weit hinausginge. Sie müßte zeigen, aus welchen seelischen Eigentümlichkeiten des Künstlers, aus welchen Bedürfnissen und Anschauungen der Zeit, aus welchen Anforderungen des Stoffes und aus welchem Zwange der Technik der Stil herauswächst, und hätte den ganzen Umfang der Individual- und Völkerpsychologie, der Sittengeschichte, der Materialkunde und Technologie abzuschreiten. Aber der einzelne, dessen Kräfte zu einer erschöpfenden systematischen Darstellung des Werdens und Wandels der Stile nicht reichen, kann immerhin Teilwahrnehmungen verzeichnen, die Abschnitte des weiten Gebietes belichten.

Jede Menschentätigkeit wird von einem Bedürfnis angeregt. Man fertigt Waffen und Geräte, Obdach und Kleidung an, weil man sie braucht. Auf der ersten Stufe menschlicher Kunstfertigkeit beherrschen Bestimmung oder Zweck und Stoff allein die Erzeugnisse der menschlichen Hand; der Stil, soweit von einem solchen die Rede sein kann, ist rein konstruktiv. Er läßt immer das Walten

einer kleinen Anzahl biomechanischer und psychologischer Gesetze erkennen, die sich durch alle die Jahrtausende menschlicher Sittengeschichte kaum geändert haben. Diese Gesetze sind das der geringsten Anstrengung und der Eigenliebe. Kraft des Gesetzes der geringsten Anstrengung wählt man das dankbarste Material, das heißt den Stoff, den man am bequemsten zur Hand hat, der sich am leichtesten bearbeiten läßt oder am dauerhaftesten ist und darum vor allzu häufiger Wiederholung der Anstrengung bewahrt, und man wählt die Form, in die das verwendete Material sich am willigsten fügt. Das Problem, welches das konstruktive Element des Stils zu lösen hat, ist dieses: gegeben eine bestimmte Aufgabe, die mit einem künstlichen Hilfsmittel erfüllt werden soll, wie wird dieser Zweck mit den verfügbaren Stoffen am leichtesten und dennoch vollkommensten erreicht?

Das Gesetz der Eigenliebe ändert die natürliche Bahn des Gesetzes der geringsten Kraftanstrengung und wirkt diesem häufig gerade entgegen. Der Besitzer eines Gegenstandes will bemerkt werden, er will sich vor anderen auszeichnen, von ihnen bewundert und beneidet sein, dadurch Gewalt über ihre Gemüter gewinnen. Er wird also fordern, daß zu dem Gegenstande nicht das am leichtesten zu erlangende Material verwendet werde, sondern das seltenste und das man sich am mühseligsten verschaffen kann; daß die Form nicht das geringste, sondern ein möglichst großes Maß von Arbeit erfordere. Er wird auch wünschen, daß der Arbeiter die Eleganz der Knappheit opfere, nicht das allein Wesentliche und Notwendige mit dem kleinsten Stoffaufwande herstelle, sondern im Gegenteile Stoffvergeudung treibe und sie recht sichtbar, recht auffällig mache; daß er

zum Zweckbedingten und Unerläßlichen auch Überflüssiges hinzufüge, um die Vorstellung des Reichtums zu erwecken. Der Begriff der Eleganz wird seinen Inhalt ändern; er wird nicht mehr beste Anpassung und vollendete Zweckmäßigkeit, sondern in erster Reihe Kostbarkeit des Stoffes, Mühe der Bearbeitung und Schöpfen aus dem Vollen, mit einem Worte Üppigkeit, bedeuten.

Das Gesetz der Eigenliebe sprengt den engen Rahmen der Konstruktion und fügt dem Stil das zweite Element hinzu: die Dekoration. Auch diese steht noch unter dem Gesetze des geringsten Kraftaufwandes, auch diese ordnet sich noch ursprünglich der Konstruktion, das heißt dem Gebrauchszweck, unter, aber sie hat das Bestreben, sich vom konstruktiven Element unabhängig zu machen und Selbstzweck zu werden. Die Geschichte eines jeden besondern Stils zeigt diesen Kampf zwischen dem konstruktiven und dekorativen Element. Zuerst herrscht die Konstruktion allein. Dann gesellt sich, von der Eigenliebe des Verfertigers oder Besitzers herbeigerufen, die Dekoration hinzu, aber ganz schüchtern, ganz bescheiden; sie geht der Konstruktion unterwürfig aus dem Wege und begnügt sich mit den Winkeln, wo das Konstruktive nichts zu tun hat; allmählich aber wird sie dreister, tritt aus ihren Ecken hervor, stellt sich dem Konstruktiven in den Weg, zwingt es, auszuweichen und minder bequeme Umwege zu machen, und schließlich unterwirft sie das Konstruktive ganz ihrer Laune und Willkür, sodaß in der Verfallszeit eines Stils ein Gebrauchsgegenstand für seinen ursprünglichen Zweck völlig untauglich wird und nur noch ein Vorwand für Dekoration ist, die sich selbstherrlich breit macht.

Noch ein andrer Gegensatz besteht zwischen der Konstruktion und der Dekoration. Das Konstruktive ist das gesellschaftliche Element im Erzeugnisse menschlicher Arbeit, das Dekorative das individuelle Element. Ich glaube nicht, daß diese Formel einer breitspurigen Erklärung bedarf. Sie scheint mir deutlich genug. In der Konstruktion gelangt das Bedürfnis zum Ausdruck, das zu einer gegebenen Zeit und an einem gegebenen Orte von vielen oder allen geteilt wird; sie entspricht, wie einem Zustande, so einer Anforderung der Gesamtheit. Die Dekoration ist, wenigstens ursprünglich, der Ausfluß persönlichen Geschmacks und persönlicher Einbildungskraft. Die Konstruktion ist das Notwendige und deshalb Banale, die Dekoration das Überflüssige und deshalb Reizvolle. Jene ist das Verstandesmäßige, diese das Phantastische und Sentimentale, das menschliche Bewußtsein ist aber so eingerichtet, daß es — zu seinem Nutzen? zu seinem Schaden? ich habe diese Frage an anderen Stellen so oft und so eingehend behandelt, daß ich sie hier unerörtert lassen darf — seine Lust- und Unlustgefühle ungleich mehr aus dem Empfindungs- als aus dem Verstandesleben schöpft. Für das Zweckmäßige im Stil haben deshalb nur die geistig Höchstentwickelten Würdigung; für das Gefällige dagegen alle, deren Nervensystem Lustgefühlen zugänglich ist.

Zum Stil wird eine individuelle dekorative Erfindung durch die Nachahmung der anderen, die sklavisch oder frei sein kann. Ein Einzelwerk, ein Einzelkünstler wird niemals als Stilerscheinung empfunden. Zwischen Originalität und Stil besteht derselbe Unterschied wie zwischen dem Bildnis einer bestimmten Person und der zusammengesetzten oder Durchschnitts-Photographie Galtons. Der Zug von Familien-

ähnlichkeit, der durch die Werke einer Zeit und eines Ortes geht, erklärt sich aber wie der, den alle Mitglieder einer Blutsverwandtschaft aufweisen, höchst einfach durch die Abstammung von einem gemeinsamen Ahnen.

Die Dekoration ist entweder organisch oder aufgetragen; jene wächst aus der Konstruktion heraus und gibt ihr einen neuen Sinn, gesellt zu ihrem Zweckgedanken ein Gleichnis, das richtig oder falsch, gefällig oder albern sein kann; diese ist äußerlich hinzugefügt und strebt nur die Verschönerung der Oberfläche an, ohne lebendige und notwendige Beziehungen zu Bau und Bestimmung des Gegenstandes einzugehen. Flächen-Dekoration mag hübsch und reich sein, sie ist immer etwas Untergeordnetes, sie spricht immer für dürftige Phantasie und geringe Erfindungskraft. Organische Dekoration allein ist der Ausfluß schöpferischer Künstlerbegabung.

Der psychische Mechanismus, durch den organische Dekoration zustande kommt, ist immer derselbe: es ist das Zusammenwirken von Ideenassoziation und Anthropomorphismus. Ich weiß sehr wohl, daß dieser nur ein besondrer Fall jener ist, ich führe aber das eigentlich Identische dennoch als zwei scheinbar verschiedene Begriffe an, um nicht durch allzu umfassende Verallgemeinerung schattenhaft zu werden.

Der Deutlichkeit halber will ich ein konkretes Beispiel anführen. In Sammlungen begegnet man nicht selten einem mittelalterlichen Hobel, der die Gestalt eines kauernden Löwen mit geöffnetem Rachen und wildem Ausdruck hat. Es ist leicht, den seelischen Vorgang wiederherzustellen, durch den diese Form entstand. Der Schreiner, der sich des Hobels bedient und der eigenen Arbeit sinnend folgt, sieht, wie das

Hobelmaul beim Ansatz das Eisen in die Holzfläche schlägt und die Späne von ihr abreißt. Was liegt näher, als dabei an einen Rachen zu denken, der über das Holz herfällt, um es zu schinden oder zu zerfleischen? Die Fachausdrücke Hobelmaul und Hobelwangen für die Öffnung, in die das Hobeleisen eingesetzt ist, zeigen, daß die Ideenassoziation sich sofort einstellte, als das Werkzeug seine uns bekannte Form annahm. Der mittelalterliche Künstler ist nun weiter gegangen; er hat das von der Ideenassoziation eingegebene Bild eines reißenden und fressenden Maules folgerichtig entwickelt; er hat es ausgestaltet; er hat es künstlerisch intensiv genug geschaut, um das Wortbild stofflich zu verkörpern, um es aus dem Rhetorischen ins Plastische zu erheben. Aber indem der Künstler vom Hobelmaul zum Löwenrachen und von diesem zu einem ganzen Löwen gelangte, der auf der Planke wie auf einer angesprungenen und niedergebrochenen Jagdbeute kauert und sie mit wütender Lust zerfleischt, hat er zugleich Anthropomorphismus getrieben, er hat dem Hobel Willen, Leidenschaft, grausames Behagen angedichtet, das Hobeln zu einer schwelgenden Befriedigung blutdürstiger Raubtiertriebe des Werkzeuges gemacht.

Dieser Hobel von der Gestalt eines kauernden Löwen ist das Paradigma einer guten organischen Dekoration. Die Konstruktion ist nicht beeinträchtigt; es schadet der Sohle nicht, daß sie der glatt anliegende Bauch des Löwen mit angezogenen Pranken ist; es beeinträchtigt die Leistungsfähigkeit des Eisens nicht, daß es in ein Maul von leicht geschwungener Lefzenform eingelassen ist; es erschwert die Handhabung nicht, daß der Griff zu einem rundlichen Löwenhaupt ausgestaltet ist. Dem Werkzeug wird ein Sinn untergelegt, den es ursprünglich nicht hat: es schrobt und schlichtet

nicht, es lebt, es reißt, es frißt und hat seine Freude daran. So ist organische Dekoration Beseelung des Unbeseelten, aber nicht nur diese, sondern in höherem, genialerem Wurfe auch das Sichversenken in die Seele, die der Künstler dem Unbeseelten eingehaucht hat. Er muß sich in das Wesen, das seine anthropomorphisierende Ideenassoziation ersonnen hat, hineinleben; er muß sich fragen: „Was würde ich fühlen, wie handeln, welche Bewegungen machen, welchen Ausdruck haben, wenn ich dieser Gegenstand, aber denkend, wollend, empfindend, kurz bewußt und temperamentvoll lebend, wäre? Wie würde ich mich beispielsweise als Hobel, der eigentlich ein Raubtier wäre, anschicken, wenn ich die Diele, mein Opfer, unter mir hätte und es zu verschlingen begänne?" So ist der organisch dekorierende Künstler in Wirklichkeit der Dramatiker des Unbelebten, denn er schafft Wesen, verleiht ihnen einen Charakter und läßt sie aus diesem und der Situation heraus handeln und, wenn nicht sprechen, doch mimen.

Hat ein Künstler von besonders lebendiger Anschauung und reger Ideenassoziation ein anthropomorphisches Gleichnis gefunden und verkörpert, das als besonders treffend einleuchtet, so bemächtigt die Nachahmung sich seiner und wiederholt es mit leichten individuellen Änderungen, die mitunter geistreich und glücklich sind, meist aber das ursprüngliche Bild verflachen, ja durch Unverstand oder Mißverständnis zum Unsinn entwürdigen können. Es geht mit dem stofflichen Bilde eben nicht anders wie mit dem Wortbilde. Zuerst ist es der neue eigenartige Fund eines dichterischen Geistes, dann wird es passend oder unpassend so oft wiederholt, bis es zu einem charakterlosen Gemeinplatz wird. Aus derartigen Gemeinplätzen setzt sich aber jede gebildete Sprache

zusammen und ebenso setzt sich der Stil aus Wiederholungen und Anklängen zusammen, die der plastische Gegenwert der rhetorischen Phrase sind.

Die psychischen Quellen des Stils — im Gegensatze zu jenen der frei erfundenen organischen Dekoration, die der Stil nur wiederholt und banalisiert — entspringen in recht niedrigen Geistesgebieten. Sie sind Gedankenlosigkeit oder, kürzer und deutlicher gesagt, Dummheit und Geistesträgheit in ihren besonderen Formen als Nachahmungssucht und Misoneismus.

Gedankenlosigkeit ist es, wenn man Gestaltungen, die von einem bestimmten Stoffe bedingt sind, in einem ganz verschiedenen Stoffe nachahmt, bloß, weil man an ihren Anblick gewöhnt ist. Die vielgerühmte griechische Tempelbaukunst ist eigentlich zum großen Teil ein Ergebnis dieser Gedankenlosigkeit: sie ahmt in Stein sklavisch die Holzarchitektur nach, die sie abgelöst hat; sie behält die Balkenlagen mit vorgestoßenen Balkenköpfen und Querlatten bei, die in Stein weder Zweck noch Verstand haben. In dasselbe Kapitel gehören die Kartuschen mit mannigfaltig aufgerollten und geschnörkelten Rändern, welche die Renaissance und das Rokoko in Stein und Holz ausführte, obschon sie nur in Metallblech Sinn und Berechtigung haben; die zeitgenössischen Moskauer Silberarbeiten, die Damastleinwand mit russisch-byzantinischer Buntstickerei und Semmeln oder Schwarzbrot in Edelmetall und Schmelz peinlich genau nachbilden; die marmornen Schleier, Spitzenkleider und Strickstrümpfe norditalienischer Bildhauer des Verfalls usw.

Geistesträgheit ist es, wenn man mechanisch fortfährt, Formen zu wiederholen, die entweder an einem gegebenen Gegenstande unberechtigt sind oder überhaupt jede Bedeutung

verloren haben. Kunsthandwerker aller Art haben zwei jahrtausendelang Akanthusblätter in Ländern dekorativ verwendet, wo nie ein Menschenauge ein Akanthusblatt vor sich gesehen hat. Das Mittelalter dekorierte mit einer Menagerie von Tieren Asiens und Afrikas, die es nur aus Fabeln und fremden Geweben und Bildwerken kannte. Von Nachahmung zu Nachahmung wurden die Umrisse, die keine Vergleichung mit dem wirklichen Modell berichtigte und zur Wahrheit zurückführte, ungenauer und grotesker. So entstanden Akanthus-Kapitäle, die eher rohen Klötzen als der elegant gekrausten feinen Pflanze ähnlich sind, und heraldische Löwen und Leoparden, in denen kein Zug mehr an die großen Katzen erinnert. Das nennt man dann Stilisierung der naturalistischen Form und findet darin sogar eine besondere Schönheit. Eine glänzende Probe der Fähigkeit des Menschen, aus der Not eine Tugend zu machen. Denn die sogenannte Stilisierung ist erst in der späten, konservativen Nachahmung bewußt und gewollt; sie entsteht aber immer unwillkürlich, durch verständnislose Nachahmung eines Vorbildes, das man nicht recht empfindet und begreift, weil man nie sein lebendiges Modell gekannt hat. Auch in unsrer heutigen Dekoration spukt noch die ganze Mythologie der Griechen, die für die griechischen Künstler ein Teil ihres lebendigen Gefühls und ihrer gläubigen Überzeugung war, während sie heute jeden Gefühls- und Gedankeninhalt verloren hat. Denn was soll einem Sohne unsres Jahrhunderts der Dreizack Neptuns und die Lyra des Orpheus, die Sirene und der Zentaur, die Sphinx und die Gorgo bedeuten? Aber indem die Stücke des ererbten Formenschatzes, von Nachahmerhand zu Nachahmerhand wandernd, bis zur Unkenntlichkeit abgegriffen werden, gewinnen sie eine Schönheit andrer Art, die sie

ursprünglich nicht hatten: der ehrwürdige Zauber des Alten umgibt sie und dieser Reiz spricht wieder besondere Empfänglichkeiten der Seele an, den Hang zu mystischen Dämmervorstellungen des zeitlich und räumlich Entlegenen, das Lustgefühl des bequemen Beharrens im Gewohnten, die Verknüpfung des Vertrauten, immer Gekannten mit der Erinnerung an alle starken Gefühlseindrücke, die glücklichen wie die unglücklichen, der Kindheit und Jugend. Dieses mystisch-archaistische und subjektiv-sentimentale Element, das zu jedem altüberlieferten Stile hinzutritt, verschafft ihm fanatische Verehrer, die ihm sein ursprünglicher dekorativer Schönheitswert nie werben konnte. Das ist, möchte ich sagen, die religiöse Seite der Stilempfindung und Stilschätzung.

Aus der erdrückenden Fülle des Stoffes, die ich zum größten Teil vernachlässigen muß, möchte ich nur noch eine Frage herausgreifen: Gibt es einen neuen Stil? Ist der sogenannte Sezessionismus ein Stil, der unsre Zeit, oder vielleicht einen flüchtigen Augenblick der Zeit, kennzeichnet? Wer sich die neueren Ausstellungen aufmerksam darauf angesehen hat, der wird diese Frage entschieden verneinen müssen. Der Hausrat und die Zimmerdekoration, die sich als sezessionistisch geben, quälen sich ab, neu und originell zu scheinen, sie sind aber weder das eine noch das andre, sondern ein geduldiger, methodischer Eklektizismus, der auf die Wirkung des Fremdartigen und Sonderbaren hinzielt. Man unterscheidet genau, daß sezessionistisch gebaute und bemalte Zimmer aus chinesischen Motiven mit einem Zusatz von Loie-Fuller-Schlängelungen zusammengeflickt sind und daß sezessionistische Möbel in guten Hölzern und Metall die Schlankheit, Knotigkeit und Schmiegung von Bambus nach-

ahmen. Die Sezession enthält ein Mindestmaß von selbstständiger Erfindung und eine Menge Reminiszenzen an Ostasien. Der westeuropäische Stil, der angeblich der Ausdruck letzter hocheuropäischer Stimmungen sein soll, ist in Wirklichkeit chinesischer und japanischer Stil, durchwuchert von etwas Formfaselei und geheucheltem oder echtem Irrsinn.

Die altfranzösischen Meister.

Wir müssen wieder einmal umlernen. Das ist der unmittelbare Ertrag der Ausstellung altfranzösischer bildender Künstler, — Maler, Zeichner, Schmelzmaler, Bildschnitzer — die 1904 im Pavillon de Marsan des Louvre einige hundert fesselnde und wohl ein halbes Dutzend überwältigende Werke vereinigte. Mit den Beweisen, die diese Meisterstücke voll Ernst und Schönheit liefern, wird ein Hauptstück französischer und europäischer Kunstgeschichte neu geschrieben werden müssen. Freilich nicht ganz in dem Sinne, wie es die Ordner dieser überaus bedeutsamen Veranstaltung meinten und verkündeten.

Von den französischen Kunstwerken des Mittelalters ist verhältnismäßig wenig bis zu uns herübergerettet worden. Der hundertjährige Krieg, die Verwüstungen der Liga und der großen Revolution haben mit teuflischer Gründlichkeit unter ihnen aufgeräumt. Mit den Schlössern, Abteien und Klöstern ging auch ihr Inhalt an Kunstschätzen zugrunde. Was übrig blieb, erschien einer vorgefaßten Meinung bisher wenig eigenartig. Ein Kunstgeschichtschreiber schrieb dem andern nach, daß bis zur Renaissance die bildenden Künstler, die in Frankreich wirkten, teils aus Flandern, teils aus Italien kamen, aber wenn überhaupt jemals, dann nur ganz ausnahmsweise Franzosen waren. Geographisch mochte

man von einer mittelalterlichen französischen Kunst sprechen, nach Form und Inhalt der Werke dagegen wollte man nur eine vlaamische oder italienische, doch keine französische Kunst kennen.

Diese Anschauung wird sich nicht länger verteidigen lassen. Frankreich hatte auch im Mittelalter seine eignen Künstler und Kunstschulen und wenn es auch fremde Talente gastlich aufnahm, hing es doch von ihnen nicht ab. Das starke schöpferische Genie, das in Nordfrankreich aus der nüchternen Rundbogenprosa des romanischen Stils die Spitzbogenpoesie der Gotik entwickelte, wußte sich auch des Meißels und Pinsels als geeigneter Ausdrucksmittel zu bedienen und seinen Gestaltungsdrang malend und schnitzend zu sättigen. Die mittelalterliche Kunst Frankreichs steht keiner andern nach. Sie darf nicht mehr als bloßes Anhängsel der niederländischen und lombardischen Kunstentwicklung behandelt werden.

Freilich, wenn die gelehrten Verfasser des Katalogs der Ausstellung, George Lafenestre, Henri Bouchot, Leopold Delisle und andre Akademiker und Museums- oder Bibliothekvorsteher, nun in den Bildern und Statuen einen besondern national-französischen Zug entdeckt haben wollen, der sie von anderen zeitgenössischen Werken kennbar unterscheidet, so werden sie von vaterländischem Vorurteil irregeführt. Die Werke tragen das Gepräge einer Zeit, nicht eines Volkes. Nichts ist einem französischen Kunstwerke des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts ähnlicher als ein vlaamisches oder italienisches, und umgekehrt. Es ist bezeichnend, daß man das Meisterwerk Bourdichons, eine der Perlen der Ausstellung, das Bildnis des kleinen Dauphins Charles Orland, für ein Werk Memlings gehalten und von den

schönsten Bildern eines und desselben Malers, des Meisters von Moulins, lange Zeit eines van der Goes, das andre Ghirlandajo zugeschrieben hat.

Nein. Die Künstlertemperamente jener Zeit waren nicht national differenziert. Sie sind es übrigens auch heute nicht und wenn man Ähnlichkeiten zwischen Künstlern gleicher Herkunft feststellt, so lassen sie sich in allen Fällen ungezwungen anders als durch Stammesgemeinschaft erklären. Der Einfluß starker Persönlichkeiten, die vorbildlich wirken, äußere Erfolge, die eine Modeströmung schaffen und zu Nachahmungen reizen, oder einfach eine zäh festgehaltene Schulüberlieferung, in der eine lange Folge von Künstlergeschlechtern aufgewachsen ist, genügen, um der Kunst eines Landes durch ausgedehnte Epochen eine gewisse Familienphysiognomie aufzuprägen, die nur ein mystisch gerichteter Geist versucht sein wird, auf Rasse und Blut zurückzuführen.

Die topographischen und nationalen Scheidungen haben in der Kunst tatsächlich keine innere, geistige Berechtigung, sondern höchstens einen Bequemlichkeitswert, insofern sie äußerliche Gruppierungen ermöglichen, welche die Übersicht erleichtern. Die ganze europäische Kunst ist einheitlich. Sie ist aus der griechischen hervorgewachsen, deren Überlieferung durch alle Jahrhunderte lebendig geblieben ist und sich von Land zu Land geschlungen hat, alle nationalen Sonderentwicklungen an den gemeinsamen Ursprung unlösbar knüpfend. Die Griechen waren die Lehrmeister der Römer und ihre Eingebungen und Formeln wurden in die christlichen Katakomben hinuntergenommen, aus denen die mittelalterliche Kunst emporblühte. Byzantinische Künstler aus dem oströmischen Reiche selbst oder aus Italien weihten am Hofe Karls des Großen die Barbaren des fränkischen

Reiches in ihre Berufsgeheimnisse ein und trugen den, wenn auch noch so schwach glimmenden, prometheischen Funken von Attika an die Ufer der Seine und Schelde, wo er nicht erlosch und später vom frischen Windhauch der Renaissance zu heller Flamme wieder angefacht wurde. Der östliche Zweig der Griechenkunst verdorrte zu dem eigentlichen Byzantinismus, dessen letzte Ausläufer die heutigen russischen Ikone bilden. Die Kirche hat im Osten, ihrer fetischistischen Anschauungsweise abergläubischer Halbwilder entsprechend, dem Bilde die Bedeutung und den Wert eines Götzen beigelegt und sich mißtrauisch jeder Abweichung vom Kanon widersetzt, die nach ihrer Vorstellung die Kraft des Idols schwächen konnte. Im Westen glaubte man weniger an die Zaubertugend des Bildes, die Form erlangte keine dogmatische Weihe, die Kirche gestattete dem Künstler freiere Bewegung, und so wurde die Entwicklung möglich, welche die starre, leblose Schulregel durchbrach und den Weg zum unerschöpflichen Urquell der Griechenkunst selbst, zur Natur, zurückfand.

Die Befreiung vom byzantinischen Schema ist nicht das Werk Cimabues und Giottos, überhaupt nicht eines einzelnen, sondern eine Anstrengung ungefähr aller westeuropäischen Künstler des ausgehenden dreizehnten und beginnenden vierzehnten Jahrhunderts. Das Bildnis Johanns II. (1310 bis 1364) in der Ausstellung, das um 1359 von Girard von Orleans, natürlich in Tempera, auf Goldgrund gemalt wurde, ist von einem wundervollen Realismus, den nicht der leiseste Zwang eines angelernten Kanons beengt. Der links gewendete Profilkopf des schwermütig blickenden Fünfzigers mit der langen, wohlgebildeten Nase, dem spärlichen Schnurr- und Kinnbart und den langen Locken strahlt

förmlich von warmem Leben. Girard schrieb schlicht und treu sein Modell nach, ohne sich um einen goldnen Schnitt zu kümmern, und er wußte sein Königsbildnis in dem Maße zu beseelen, wie er selbst dessen inneres Leben empfand.

Man schreibt gewöhnlich den Vlaamen, insbesondere den Brüdern Van Eyck, die Erweckung des Naturgefühls in den bildenden Künsten zu. Auch das ist willkürlich, wie ein Blick auf die Werke der alten Franzosen lehrt, die gleichzeitig mit den Van Eycks oder wohl auch vor ihnen geblüht haben. Das Naturgefühl war bei der Auslese mit den hellen Augen und dem freudigen Lebenssinn, die sich aus innerm Drange der Kunst widmete, immer rege. Die Stoffe, auf die sich die bildenden Künste viele Jahrhunderte lang streng beschränken mußten, waren einem gesunden Naturalismus gewiß so ungünstig wie möglich. Die einzigen Vorwürfe, die der Maler behandeln durfte, waren alt- und neutestamentliche Schilderei, Heiligensage und Glaubenssymbolik. Paradieses- und Höllenauftritte, biblische Wunder und Versinnlichung der Kirchendogmen konnten sicherlich ebensowenig nach dem Modell gemalt werden wie Gott Vater, der heilige Geist oder die Transsubstanziation. Und dennoch kam die Natur selbst in diesen grundsätzlichen Darstellungen des Über- und Außernatürlichen zu ihrem Rechte, denn sie läßt sich nun einmal nicht austreiben, auch nicht mit den hahnebüchenen Gewaltmitteln, von denen der bekannte Vers des Horaz spricht. Ohne sich etwas Besondres dabei zu denken oder mit zielbewußter Schalkhaftigkeit bauten die Künstler ihre lebensfremdesten Werke aus Elementen der Wirklichkeit auf und durchsetzten sie mit Natur, mit Wahrheit und Leben. Darum konnten selbst die

frühesten Miniaturen der Handschriften zu einer zuverlässigen Quelle für die Sittengeschichte werden. Denn auch die beschränkten Kunsthandwerker, die knechtisch nach der Zunftüberlieferung arbeiteten, gaben alles Nebensächliche, die Trachten und Waffen, den Hausrat, die Bauten und die Landschaft, genau wieder, wie sie sie vor Augen hatten.

Das kleine Gemälde „Die Jungfrau mit dem Kinde", das Jean Malouel zugeschrieben wird und um 1395 gemalt wurde, also den Van Eycks, damals in Dijon, und wohl auch anderwärts, sicher noch ganz unbekannten jungen Leuten, nichts verdankt haben kann, ist von einem so reizenden Realismus, daß man es eher als Genre- denn als Heiligenbild ansprechen möchte. Die Jungfrau näht dem Kinde ein Kleidchen und zieht eben unter kunstgerechter Wagrechtwendung der Nadel den Faden straff und das Jesuskind vergnügt sich damit, sein rosiges Füßchen in den für ihn ungeheuern roten Lederpantoffel der Mutter zu setzen, den sie abgestreift und vor sich hingestellt hat. Nichts verbietet uns die Annahme, daß Malouel, wenn er es war, seinem frommen Besteller, vielleicht dem Herzoge von Burgund, seine eigene liebe Hausfrau und sein Söhnchen als heilige Familie geliefert hat.

Im „Tode der Jungfrau", aus derselben burgundischen Schule, aber um ein Jahrhundert jünger, ist der am Fuße des Totenbetts kniende Apostel, der mit einer großen Brille auf der Nase andächtig in seinem Gebetbuche liest, von einer trotz des pathetischen Augenblicks fast komisch wirkenden Natürlichkeit. Das „Wunder des Heiligen, der mit seinem abgeschnittenen Kopfe in den Händen fürbaß schreitet", von einem Schüler Nicolas Froments, vielleicht vom Meister selbst, um 1480 in Aix in der Provence gemalt, bezeugt die

naivste Gleichgültigkeit des Malers gegen das Wahrscheinliche. Mitten auf der Straße, wo der geköpfte Heilige sich ergeht, und der Scharfrichter, auf sein Richtschwert gestützt, verblüfft dasteht, knien in ausgezirkelter Symmetrie rechts und links vom Heiligen der Stifter und sein Ehegespons, er mit vier Söhnlein, sie mit vier Töchterchen in Orgelpfeifenreihen hinter sich. Aber das Stadtbild ist von solcher Realität, daß man noch heute eine alte Ecke von Aix darin erkennt, und die zusammenlaufenden oder in Rudeln beisammenstehenden und die Köpfe zusammensteckenden oder an die Fenster eilenden Gaffer sind von unverjährbarer menschlicher Wahrheit.

Genau dasselbe gilt von dem, Jean von Orleans (um 1374) zugeschriebenen Altarparament, einer wunderbaren Tuschzeichnung auf weißer Seide. Die Abteilungen, welche die Geißelung Christi durch zwei vertierte Kerle mit Galgengesichtern, die Kreuztragung mit der Verhöhnung Jesu durch den Pöbel von Jerusalem und die Grablegung mit der die Leiche küssenden heiligen Jungfrau darstellen, zeigen jenes Streben nach Wahrheit, das man bisher als Eigentümlichkeit der Niederländer angesprochen hat. Im „Martyrium eines heiligen Bischofs", wahrscheinlich von Jean Malouel (um 1400), blickt der mit Bischofsmütze und Pallium angetane Blutzeuge aus einem stark vergitterten Kerkerfenster heraus, neben dem ein Engel kniet und durch dessen Stäbe der Heiland in Person ihm die Wegzehrung reicht. Aber das Schloß in lombardischem Stil — Steingebälk und Konsolen mit roten Ziegelfüllungen —, in dessen Erdgeschoß das ovale Fenster sich öffnet, kann als architektonisches Vorlagebild angesehen werden.

Nicolas Froments berühmter „Brennender Dornbusch" aus der Kathedrale von Aix (1475—1476) ist im Mittel-

grund vollkommen fabelhaft. Ein wolkenähnlich weicher, knollig geballter Felshügel trägt eine dichte Gruppe dickstämmiger Bäume, deren Kronen sich zu einer Art riesigen Vogelnestes vereinigen, worin die Jungfrau mit dem Kinde thront. Aber dieses mit keinem Wirklichkeitsmaßstab zu messende Wunder ist von einer tiefen Landschaft mit großartigen Fernlinien eingerahmt, in der weiße Städte an spiegelnden Wassern liegen und von grünen Hügeln dicht belaubte Bäume sich zum klaren Himmel aufrecken, und im Vordergrunde sitzt neben einem Ankündigungsengel, von seiner Hammelherde und seinem drollig gelagerten Hund umgeben, der weißbärtige Hirt mit übergeschlagenem Bein in der natürlichsten Haltung von der Welt da.

Fast bei allen Bildern der Ausstellung, und am meisten bei den vorzüglichsten, kann man diese Feststellung wiederholen. Der Maler läßt dem ihm aufgetragenen Gegenstande sein Recht, indem er ihn treulich nach der überlieferten Formel behandelt. Was aber von dieser nicht gedeckt ist, das gestaltet er mit souveräner Freiheit und einem rechtschaffenen, fröhlichen Realismus, der durchaus nicht das Vorrecht der Niederländer und Deutschen ist, wie man so lange geglaubt hat, sondern sich nach dem Zeugnis der Ausstellung bei den Franzosen in demselben Maße vorfindet.

Die Bildhauerei konnte im frühen Mittelalter verrohen, aber sie hörte nie auf, gepflegt zu werden. Das Bildwerk aus Stein oder Holz war die Ergänzung des Baues, dieser stärksten Äußerung mittelalterlicher Energie, die Elfenbeinschnitzerei oder das Kleinod aus Edelmetall der Schmuck des Altars oder der Prunkgemächer im Palaste. Die Malerei ging dagegen nach dem Zusammenbruche der alten

Welt auf den Buchschmuck zurück und erst aus diesem entwickelte sich nach dem Zeitalter der Kreuzzüge wieder die große Kunst des Wand- und Staffeleigemäldes. Dieses verrät in vielen Einzelheiten seinen Ursprung aus der Miniatur. Es ist lange Zeit nichts andres als eine vergrößerte Miniatur. Die Werke der Ausstellung zeigen wenigstens bis in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts alle Züge, die den Bildschmuck der Handschrift kennzeichnen: den Goldgrund, die saubere, ja peinliche Durchbildung, die lebhaften, unvermittelten, beinahe grellen Farbentöne, die gleiche Deutlichkeit der Gegenstände des tiefsten Hinter- wie des Vordergrundes, die kindliche Freude an unzähligemale wiederholten verwickelten Flächendekorationen, die Einrahmung mit reich gemusterten Gewinden, Zierleisten oder Bildbändern. Auch die stehenden Formeln der Handschriftminiaturen wiederholen sich Jahrhunderte hindurch auf den Gemälden: die Bewegungen aller Persönlichkeiten bei der Verkündigung, Kreuzigung, Grablegung, Himmelfahrt. Erst gegen das Ende des 15. Jahrhunderts schlüpft die Malerei völlig aus der ihr bis dahin noch immer anhaftenden Eischale der Miniatur und gewöhnt sich an eine große, kühne Linienführung und an eine Freiheit der Komposition, die endlich mit einer Fernbetrachtung rechnet und es über sich gewinnt, das Nebensächliche zugunsten des Wesentlichen verhältnismäßig zu vernachlässigen. Der herrliche Meister von Moulins hat sichtlich nicht mehr die altererbte Gewohnheit, sich in eine Buchseite gebannt zu fühlen. Er erweist nicht mehr allem Haupt- und Beiwerk dieselbe etwas mechanische Ehrerbietung. In der „Jungfrau mit dem Kinde zwischen den Stiftern" und besonders in der „Nativität" mit der verdämmernden Landschaft im Hintergrund

und dem vorn auf dem Mantelsaum des knieenden Kardinals sitzenden fetten Mops ist die Rangordnung der Werte durchgeführt und der Maler spart seine Andacht und Hingebung für die vornehmen Stücke auf.

Den Schöpfer dieser Bilder, einen der größten Maler aller Zeiten, kennt man nur als den Meister von Moulins oder Bourbonenmaler. Wahrscheinlich hieß er Jean Perréal, sicher ist dies indes nicht. Aus den Anfängen der modernen Kunst sind nur wenige bestimmte Namen zu uns gelangt. Wir müssen sie aus den Inventaren und Rechnungen fürstlicher Hofhaltungen oder geistlicher Kapitel zusammensuchen. Die Künstler zeichneten ihre Werke noch nicht. Sie hatten keine Unsterblichkeitsträume. Sie fühlten sich noch nicht als die Übermenschen, zu denen die Renaissance sie später aufblähte und die sie in der Schätzung der Oberschicht — namentlich ihres weiblichen und ihres weibischen Teiles — bis zum heutigen Tage geblieben sind. Sie waren schlicht und recht Handwerker, wie andre ehrbare Handwerker auch, und in Frankreich ließen sie sich meistens in die Zunft der Sattler aufnehmen, vielleicht weil sie, wie diese, ursprünglich, als Miniatoren, Pergament, also eine Ledergattung, handhabten. Als eine besondere Auszeichnung betrachteten sie es, zu Kammerdienern — valet oder varlet — eines Fürsten ernannt zu werden, von dessen Bestellungen für Kirche und Palast sie lebten. Jean Malouel und seine Schüler Jacques Cone und Jean Mignot, Jehan Fouquet, seine Söhne Jean und François und sein großer Schüler Jean Bourdichon, Enguerrand Charonton und Nicolas Froment, vielleicht noch Perréal und König René der Gute (1409—1480), sind ungefähr die einzigen Maler, deren Persönlichkeit deutlich umrissen aus der kunstgeschichtlichen

Dämmerzeit vor Clouet und seinem Zeitgenossen Corneille von Lyon hervortritt. Vielleicht wird man aus den Archiven noch eine Anzahl verschollener Namen ausgraben können. Die Dunkelheit der wenigen, die uns teils überliefert, teils in der jüngsten Zeit von emsigen Forschern der Vergessenheit entrissen worden sind, ist eine schwere Ungerechtigkeit. Sie verdienen, in demselben Glanze zu strahlen wie die berühmtesten, die uns Vasari in einer Fassung von kurzweiligem Atelierklatsch bewahrt hat.

Jehan Fouquet steht in einer Reihe mit den größten Bildnismalern aller Zeiten. Man darf ihn mit Holbein, ja mit Velasquez in einem Atem nennen. Sein Mannsporträt in der Wiener Liechtenstein-Galerie, das als eins der Prachtstücke in der Ausstellung prangte, ist vielleicht das machtvollste Werk, das der große Meister geschaffen hat, und der „Mann mit dem Weinglas" der Wiener Sammlung des Grafen Wilczek steht an Bedeutung kaum hinter ihm zurück.

Von den mannigfaltigen Anregungen künstlerischer, sittengeschichtlicher, psychologischer Natur, die von dieser unvergleichlichen Ausstellung ausgingen, war, wenigstens für mich, die tiefste und nachhaltigste die, daß man die Seelenzustände der Künstler nachfühlte, die im Auftrag und meist nach genauer Vorschrift von Fürsten und Prälaten, Herren und Stadtregimentern diese Werke geschaffen haben. Fast in jedem von ihnen spielt sich das große Drama des Kampfes freiheitdürstender Seelen mit der fürchterlichen Geistesknechtung des schwärzesten Mittelalters ab. Geheime Ecken und Winkel, leicht übersehene Hintergründe der Bilder lassen bereits die künftige, weltlich ungebundene Kunst ahnen, die diese zünftige Kunst unabänderlicher dog-

matiſcher Formeln überwinden wird. Ein Fouquet, ein Bourdichon, ein Clouet, der in Königen und Prinzen die armen, ſiechen, häßlichen, ſtumpfſinnigen Menſchen ſieht und grauſam realiſtiſch malt, ſteht nicht mehr im Bann der königlichen Majeſtät; er iſt innerlich ein reſpektloſer Rebell und präludiert in ſeiner Weiſe dem Zug der Hallenweiber nach Verſailles, der zwei bis drei Jahrhunderte ſpäter das Königtum über den Haufen rennen ſoll. Ein Meiſter des „Kalvarienberges“ (1460), der die heiligen Frauen und die Jünger die Chriſtusleiche mit ſo hölzern unbewegten Geſichtern anſtarren läßt, nicht, weil er unfähig iſt, ſchmerzbewegte Züge zu malen — alle Einzelheiten des Bildes bezeugen ſeine künſtleriſche Kraft —, ſondern weil er dem Vorgang innerlich eiskalt gegenüberſteht, äußert ſeinen Unglauben dem Kundigen ſo deutlich, wie es die Folterbänke und Scheiterhaufen des Zeitalters erlaubten. Es rollt wie ganz ſchwacher, ganz leiſer Donner ſehr entfernter Gewitter in dieſen Frühwerken. Sie ſind eine erſte, undeutliche Ankündigung von Revolutionen, die ſich langſam vorbereiten.

Ein Jahrhundert französischer Kunst.

Nicht in allen Teilen der Pariser Weltausstellung von 1900 waltete Aufrichtigkeit. Im großen Kunstpalast atmete man aber eine erquickende Luft des Freimuts. Die zeitweiligen Hausherren dieses Monumentalbaues, die französischen Künstler, heuchelten keine Rücksichten, die sie nicht hatten. „Platz da! Aus dem Wege! Raus!“ glaubte man aus allen Dämmerecken der ungeheuren Säle mit Donnerstimme brüllen zu hören. „Die Ausländer aus beiden Welten? In den Südflügel mit ihnen! In die Ecke! Unter die Treppen! Das ist immer noch zu gut für sie. Die Toten? Die Berühmten von gestern? Was wollen die Störer? Haben sie denn ihren Anteil an den Bändchen, den Titeln, den Staatsaufträgen und sonstigen Formen des Künstlerideals nicht gehabt? Zurück! In das letzte Hinterhaus! Will jemand Entdeckungsreisen machen, so mag er lossteuern. Die Hauptgebäude, die Vordergründe, die Prachtsäle für uns, die chers maîtres von heute. Wir sind die stärksten, also brauchen wir uns keinen Zwang anzutun. Wir leben, also haben wir recht.“

Gewiß, gewiß. Ich widerspreche nicht. Meiner Neigung entspricht es aber, an den Triumphatoren des Tages vorbei ins Hinterhaus zu den Schatten zu wandern, in die entlegenen und auch in der Ausstattung bedeutungsvoll vernachlässigten Säle der Jahrhundert-Ausstellung, in die große Gruft, wo zusammengetragen wird, was die Entwicklung

der französischen Kunst von der Revolution bis zu Carnot dem Enkel anschaulich machen sollte. Was bleibt übrig, wenn das Menschliche, das Diners gibt, antichambriert, Vettern im Ministerium der schönen Künste hat, Bosheiten ins Ohr raunt, Grüße zu erwidern unterläßt und schmeichelhafte Briefe schreibt, in Staub zerfallen ist, wenn die Nebenbuhler und Schranzen verschwunden sind, wenn die Reklame der Lobhudler und die nicht minder wertvolle der Neider und Giftsieder verstummt und vergessen ist?

Nicht viel, und das ist der schwermütige Humor solcher Wanderungen durchs Schattenreich. Der einzige Zug, der mich in der „Göttlichen Komödie" immer ein wenig verletzte, ist, daß Dante den Abgeschiedenen seine Flüche und Verwünschungen nach dem Range zumißt, den sie unter den Lebenden eingenommen haben. Die Schimpfworte für die arme Seele eines Papstes haben drei Tressen, die für einen Fürsten zwei und die für einen Herrn eine. Das ist ein unkünstlerisches Vergessen des Rahmens, den Dante für sein Gedicht gewählt hat. Bliebe er seiner Voraussetzung von Tod und Hölle immer eingedenk, so könnte er in der roten Beleuchtung der Unterwelt keine Kronen und keine Purpurmäntel unterscheiden. Die lächelnde und seufzende Philosophie Hamlets — alas, poor Yorick! — steht höher als der nachtragende Grimm des leidenschaftlichen Italieners, der die Hierarchie die Schwelle des Grabes überschreiten läßt. Es ist vielleicht der tiefsinnigste Sprachgebrauch der Franzosen, daß sie dem Toten das „Monsieur" entziehen, worauf jeder Lebende, mit Ausnahme der strafrechtlich Verfolgten und Verurteilten, Anspruch hat. Der Verstorbene hat keinen Titel mehr. Um so schlimmer für ihn, wenn er bei Lebzeiten nichts war als ein Titel.

Freilich, die Praxis ist auch hier von der reinen Theorie einigermaßen verschieden. Der Tote ist nicht mehr Exzellenz, Professor, nicht einmal Herr. Allein die Gewohnheit der Zeitgenossen, ihn zu betiteln, drückt sich noch in der achtungsvollen Betonung aus, mit der sie seinen nunmehr nackten Namen aussprechen und in welcher der Feinhörige sehr wohl das Rauschen alles Flitters vernimmt, der ihn als Lebenden umhüllt hatte. In dieser Betonung aber wird der Name den Nachgebornen geläufig, die gedankenlos weiterverehren, ohne sich bewußt zu werden, daß ihr Tonfall Hochachtung ausdrückt, weil der Träger des so ausgesprochenen Namens einst Großoffizier der Ehrenlegion und Akademiker war. So ist dein vertrauensseliges Wort zu verstehen, mein teurer Schiller, der du nirgendwo den Einschlag von Gemeinheit im Menschlichen wahrnehmen wolltest. „Wer den besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten." Jawohl, wenn man unter den Besten die Bestgestellten, die Bestbesoldeten, die Bestbeamteten, die Bestdekorierten verstehen will. Wer bei Lebzeiten zu diesen Bevorzugten von Amtsblatts Gnaden gehört hat, wer von ihnen geeicht und mit dem Füllstrich versehen wurde, der wird von allen Zeiten ohne Nachprüfung als voll anerkannt. Das Pantheon ist die Verlängerung der Amtsstuben, das goldne Buch der Geistesgeschichte eine Blütenlese aus dem Staatshandbuch und der Rangliste zum Gebrauche für die Kinder späterer Jahrhunderte. Um das wesentliche zu betonen: die Bewertung auch des Künstlers, also des Individuellsten, was es gibt, geht von sozialen Faktoren aus, nicht von individuellen, oder von diesen doch nur, wenn sie sich sozial durchzusetzen wissen, also selbst zu sozialen Faktoren werden. Es finden sich allerdings immer stolze (vielleicht auch nur

hochmütige) Naturen mit einem anarchistischen, gesellschaftsfeindlichen Zuge, die keine Einrichtung und Satzung der Gesamtheit, auch nicht ihre Hierarchie des Ruhmes, anerkennen wollen und die Faust ebenso gegen die Lorbeerkränze wie gegen die Kronen ballen. Aber ihre Empörung hat selten Erfolg. Mir ist kein Fall bekannt, daß ein Bombenwerfer ein Pantheon zerstört hätte.

So wie man sich aber selbst nicht tragisch nimmt, das eigne Urteil nicht mit der drohenden Formel einleitet: „Im Namen des Gesetzes!“ und von den anderen keine Unterwerfung fordert, behält man immer das Recht, seiner eignen Meinung zu sein und die Toten voraussetzungslos auf sich wirken zu lassen, unbekümmert um die Rangabzeichen, die ihnen im Leben verliehen und ins Grab mitgegeben wurden. Solche Betrachtungsweise ist ungeschichtlich, aber subjektiv fruchtbar; sie führt zur Selbstbefreiung von manchem Aberglauben.

Die Jahrhundert-Ausstellung der französischen Malerei war weit entfernt, vollständig zu sein; sie war unvergleichlich fragmentarischer als das Louvre-Museum, das freilich auch nicht lückenlos ist. Aber sie gewährte doch einen allgemeinen Überblick über die Kunstentwicklung des vertretenen Zeitraumes und sie gestattete dem Unbefangenen die Berichtigung zahlreicher Meinungen, die ihm aus Studium und Lektüre formelhaft angeflogen sind.

Sie begann mit den Meistern, die vor der Sintflut von 1789 geschaffen und geblüht haben: Watteau, Greuze, Fragonard, Vigée-Lebrun. Die drei ersten waren in der allgemeinen Schätzung zwei Menschenalter lang tief gesunken. Dann riß die Modegewalt sie wieder in schwindelige Ruhmeshöhen empor. Ich glaube nicht, daß sie sich da er-

halten werden. Es gefällt dem Rückschritt, das ancien régime auf Kosten der Revolution zu verherrlichen, und zu dieser planmäßigen, zielbewußten Arbeit gehört auch die maßlose Überschätzung der Kunst und des Kunstgewerbes des 18. Jahrhunderts. Das ist aber Politik, nicht Ästhetik; kein Kunstgeschmack, sondern Tendenz. In Wirklichkeit waren die Lieblinge des Zeitalters der Pompadour und Ludwigs XVI. kleine Meister, unselbständige Füllsel eines bestimmten Rahmens, und aus diesem herausgehoben, verlieren sie ihre besten Eigenschaften.

Watteau behauptet sich noch am leichtesten; denn er ist ein liebenswürdiger Erzähler von Märchen, die man sich gern gefallen läßt, wenn nichts Ernsteres den Geist beschäftigt. Er zeichnet elegant, wenngleich ohne Pedanterie, seine Farbe ist heiter und paßt trefflich zu fein gedämpften Seidentapeten, galanten Gobelins und leichten Lackmöbeln. Er ist der Maler fröhlicher Tage, in denen das Leben ein ewiges Fest scheint. Holder Frühling schmückt die Erde, die Menschen sind alle jung und schön, die Damen tragen reizende Toiletten und Coiffuren, die Herren gestickte Atlaswämser und Spitzenjabots; auch wenn sie Schäfer scheinen, sagt man ihnen lächelnd: „Ich kenne dich, schöne Maske, du bist ein verkleideter Marquis mit deiner charmanten Freundin, der Herzogin.“ Rosige Englein umflattern sie und mischen sich vertraulich in ihre Kurzweil. Sie haben auf Erden nichts andres zu tun, als einander geistreiche Komplimente zu machen und Liebe zu spielen. Ich begreife, daß amerikanische Milliardäre jeden Preis bezahlen, um sich mit Watteaus zu umgeben. Es ehrt eigentlich die Künstler unsrer Zeit, daß die Trust-Magnaten noch nicht imstande waren, Maler zu finden oder zu züchten, die ihrer Selbst-

sucht durch liebedienerischen Vortrag Watteauscher Weltanschauung schmeicheln würden.

Neben Watteau scheint Fragonard untergeordnet. Er ist trockener, schwungloser. Er ist bei den galanten Spielen, die er malt, nicht recht mit dem Herzen. Watteau ist selbst Gast bei seinen Festen, Fragonard nimmt an der Soiree nur gegen ein Cachet teil. Jener unterhält sich, dieser unterhält seinen Besteller.

Greuze lebt von dem Ruhme, mit dem der dankbare Diderot ihn ausgestattet hat. Er begeisterte sich für die tränenselige bürgerliche Tragödie Diderots und Diderot vergalt es ihm mit Begeisterung für seine Malerei. Wir aber haben wohl keinen Grund mehr, ihn mit den Augen Diderots anzusehen. Wenn er sein ewiges Modell des „zerbrochenen Kruges" vom Louvre und seiner verschiedenen Gegenstücke in der Jahrhundert-Ausstellung malt, ist er unerbittlich hübsch; wenn er große Dramenauftritte in Diderotschem Stil in Szene setzt, „Die Verlobung auf dem Dorfe", „Der Fluch des Vaters" usw., ist er entmutigend melodramatisch. Sein junges Mädchen ist wundernieblich und nichtssagend und wird mit dem Reiz ihres blühenden Backfischalters kindliche Betrachter immer entzücken. Er hat sich in Italien von Guido Renis Süßlichkeit anstecken lassen und nur seine augenverdrehenden molligen Schönheiten aus dem Paradiese in die kleinbürgerliche Erdenwelt versetzt. Er ist einfach der Bouguereau seiner Zeit. Der Name schließt alles in sich, was über ihn an Lob und Tadel zu sagen ist. Greuze steht über Bouguereau nur insoferne, als er saftiger malt und seinen hübschen Backfisch aus wirklichem Fleisch formt, nicht, wie Bouguereau, aus Alabaster und Kandiszucker.

Neben der Weichlichkeit Greuzes scheint Frau Vigée-Lebrun ein Mann und ein Kämpfer. Im Jahrhundert der Galanterie war sie allein nicht galant. Sie malte Frauenbildnisse und machte ihren Modellen nicht den Hof. Aber sie erhöhte sie und gab ihnen Bedeutung. Wo die männlichen Maler der Zeit nur Schönheitspflästerchen sahen, da ahnte, da sah sie eine Seele. Man sehe sich diese mit eigenartig gewendetem Kopfe kühn aus dem Rahmen blickenden Frauen an — sie sagen stolz und ruhig: „Ich bin keine Probiermamsell. Ich bin kein Luxustierchen. Ich bin kein Fleisch für die Lust. Ich bin eine Persönlichkeit.“ In einem Abstand von hundert Jahren ist die Vigée-Lebrun eine Vorläuferin der maßlos gewordenen amerikanischen Maler emanzipierter Weiblichkeit. Diese tapfere Frau, die schön war und ihre schöne Haut nicht überschätzte, kaum schätzte, war eine Frauenrechtlerin lange vor Erfindung des Wortes und der Sache.

Prudhon war mit einem „Zephir“ vertreten, der dieselben Eigenschaften hat wie seine „Kreuzigung“ und „Verbrechen und Strafe“ im Louvre. Er modelliert einen Menschenleib, daß man den Hut abziehen muß. Er hat für Licht- und Schattenwert den unfehlbaren Sinn der großen Spanier. Was aber wohl immer verhindern wird, daß man ihn liebt und nicht bloß achtet, das ist seine Farbenfeindlichkeit. Er schließt sich in eine strenge Schwarz- und Weißmanier ein, die jede Freudigkeit bannt und die bereitwilligste Bewunderung entmutigt.

Und nun bricht die große Sintflut herein und wie ein Meergott über den wütenden Wogen taucht David auf. Erst mit ihm beginnt eigentlich das Jahrhundert, denn was vor ihm war, das ist ancien régime und Trianonkunst. Er hatte in der Ausstellung eine „Verteilung der

Fahnen", einen „Ugolino", einige Bildnisse: alles echtester David in der Stoffwahl wie in der Behandlung. Überall die eigensinnige Gelbseherei, die eine Besonderheit seines Auges gewesen zu sein scheint, überall die großartig imponierende, professorale Unfehlbarkeit der Zeichnung, die kein Tasten, kein banges Suchen, kein heißes Ringen mit der nie ganz zu fassenden Natur kennt. David bannt mit einem gebieterischen Medusenblicke das Ewig-Rege, das Ewig-Fließende, daß es erstarrt und er die unbeweglich gewordene Erscheinung in eherne Umrißlinien fesseln kann. So scheinen seine Menschen Statuen oder Mimen, die eine Pose durchhalten, und seine tadellosesten Anatomien bekommen eine Neigung zum Schematischen. Davids Geist ist immer gleichmäßig hochgestimmt. Die Gemütlichen, die den Feierlichen gern auch einmal in Hemdsärmeln sehen möchten, lauern vergebens, daß er sich aufknöpfe. Er verläßt nie Dekoration und Kostüm der vornehmen Tragödie. Anfangs suchte er das Drama in der alten Geschichte oder der Weltdichtung. Dann fand er es in seiner unmittelbaren Umgebung. Das Schicksal gewährte ihm die Gunst, ihn in einer Zeit leben zu lassen, deren Pathos mächtiger war als das von Athen, Sparta und Rom. Er befriedigte seine innersten Neigungen, als er in den „Sabinerinnen" den mordbereiten Parteien seines Volkes Versöhnung und Bruderliebe predigte und in der „Verteilung der Fahnen" und „Krönung" Napoleon den Helden des Mythos gleichsetzte. Deshalb ist er immer echt, auch wo er dem oberflächlichen Blicke theatralisch scheinen möchte. Es ist der Unterschied zwischen einem natürlich getragenen Tone in Augenblicken gesteigerten Lebens und der Deklamation, die man beim Vortragsmeister lernt.

Seine Schüler, Nachahmer und Mitstreber haben dagegen die Deklamation nicht zu vermeiden gewußt. Die Gérard, Gros, Riesener, Drolling waren bewußt oder unbewußt die größten Schmeichler, die jemals Bildnisse gemalt haben. Weil David Napoleon in der Auffassung eines makedonischen Alexander oder eines antiken Kriegsgottes darstellte, gaben die Anderen, die Kleineren, auch den Dutzendmenschen der Zeit in ihren Bildnissen die Haltungen von Göttern des Olymps. Nur Gérards „Lätitia", die doch die Apotheose am ehesten vertrug, ist ein gutes, schlichtes Menschenwesen. Sonst sind alle Frauen Juno oder Pallas Athene, alle Männer Mars oder Achilleus. Der Gegensatz zwischen den unbedeutenden Physiognomien und der Großartigkeit des Auftretens ist mitunter so heftig, daß man auf die Vermutung gerät, der Maler habe sich über sein Modell lustig machen wollen. Ingres' „Karl X. im Krönungsschmuck" scheint beispielsweise geradezu eine Parodie der „Krönung Napoleons" von David.

Géricault widersteht der Nachprüfung seiner Ruhmestitel schlecht. Er hat die Pferdegestalt nicht so gut gesehen, wie man vor den Augenblicksaufnahmen glaubte. Seine Soldatenbildnisse sind eigentlich mehr roh als kraftvoll. Auch die Skizze zum „Floß der Meduse" enthüllt Absichten der Effekthascherei, die unsere fromme Bewunderung an dem Riesenwerke im Louvre nicht bemerken wollte. Eigentümlich wuchs dagegen in der Jahrhundert-Ausstellung die Gestalt Louis Leopold Boillys. Ich kannte bis dahin von ihm nur die „Ankunft einer Diligence in der Posthalterei" des Louvre und schätzte ihn wegen des manierierten Atelierlichtes dieses sonst hübsch beobachteten Bildchens nicht besonders hoch. Hier enthüllte er sich als großer Philosoph und

Satiriker. Ein Gemälde schildert ein Volksfest mit Freiwein, ein anderes eine Gratisvorstellung des Ambigu Comique-Theaters. Dort balgt sich die Menge mörderisch um einen Suff, der nichts kostet; halbwüchsige Rangen würgen vertierte Greise, Raufbolde vergreifen sich an Megären, gräßliche Füße zertreten Gesichter und Hälse im wilden Ansturm zur Weinquelle und die Sieger in diesem Ringen haben ihren Lohn dahin: sie liegen tierisch betrunken am Boden. Die Auftritte am Eingang des Theaters sind nicht ganz so gemein. Um geistige Genüsse rauft man weniger entschlossen als um solche des Gaumens. Doch auch hier triumphieren roheste Rücksichtslosigkeit und gierige Selbstsucht; auch hier vergewaltigt der Starke den Schwächern; auch hier waltet unter den Wesen, die ihre Menschengestalt zu verleugnen scheinen, das Gesetz des Dschungels und auch hier bezahlt das arme Volk ein bißchen zweifelhaftes Vergnügen mit den Nöten, Gefahren und Anstrengungen einer Malakoff-Erstürmung. Im Vordergrunde beider Bilder aber steht eine Gruppe wohlgekleideter Leute, die sich das wüste Treiben des Janhagels aus scheuer Entfernung halb mitleidig, halb angeekelt mit ansieht. Diese Reichen haben die Rolle, die Moral der Fabel zu lehren. Sie drücken den soziologischen Gedanken des Malers aus. Boilly bejammert die tiefe Gesittungsstufe des Pöbels und er wirft der herrschenden Klasse vor, daß sie ihn zum Vieh erniedrigt, wenn sie ihm ein Fest zu bereiten vorgibt. Er weist das Gleichheitsdogma voll Verachtung, doch ohne Hochmut ab, denn er hat für die Enterbten das etwas herablassende, doch warme Mitgefühl eines wirklichen Patriziers. Das sind äußerst moderne, ich möchte sagen Toynbee-Gefühle und sie sind mit einem genauen, recht-

schaffenen Pinsel ausgedrückt, der das verwirrende Gewühl einer großen tobenden Menge hervorzuzaubern weiß und doch in allen Einzelheiten zuverlässig bleibt. Boilly war entschieden ein Meister.

Die Jahrhundert-Ausstellung gab auch zu einer Entdeckung Gelegenheit; nicht mir allein, sondern allen, die ihr eine offene Seele entgegenbrachten. Da ist ein Maler Trutat, von dem niemand etwas gehört hatte. Forschern gelang es, in Provinzblättern der Vierziger und Fünfziger Jahre einen oder zwei Aufsätze über ihn zu entdecken. Das ist alles. Er hat ein- oder zweimal im „Salon" ausgestellt, aber die „Salon"-Berichte der Zeit gedenken seiner nicht. Er lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und starb vierundzwanzig Jahre alt. Vor seinem Gemälde, einem einzigen, blieben die Männer überrascht und die Frauen mit feuchten Augen stehen. Es ist ein Doppelbild; im Vordergrunde ein blonder junger Mann, kränklich fahl, mit tiefen blauen Augen und einer stolzen wüsten Mähne; die steile Stirne voll ungeduldiger Träume von frohem Schaffen, Ruhm und Glück, doch in den hohlen Wangen leise Schatten des Todes; hinter ihm, halb in Dämmer versenkt, ein Frauenprofil; der Kopf der Mutter; eine Samaritanerin mit zärtlichem Blick und wehmütig geschlossenen Lippen, die einst Wiegenlieder sangen, doch in Krankenstuben schweigen gelernt hatten. In der Komposition erinnert das Werk an Ary Scheffers „Heiligen Augustin mit der heiligen Monica" im Louvre. Aber es ist unvergleichlich inniger, denn Trutat erzählt sich selbst, keine Heiligen, die erst die Einbildungskraft ihm nahebringen muß. Die Malerei ist erstaunlich; fest und voll wie die von Frans Hals — ich spreche das große Wort gelassen aus; so sicher, so organisch

gewachsen, daß man unter der Haut alle feinsten Muskeln und Knochen spürt. Und zu dieser Technik, von der man nicht begreift, wie er sie in einem flüchtigen Lebensmorgen erworben haben kann, tritt die Gefühlsintensität, die das Werk in die Reihe jener hohen Schöpfungen erhebt, in denen sich eine Seele offenbart. Das Bild ist voller Ahnung und Liebe, wie ein Schwanengesang. Der große Junge begreift sich nicht allein, ohne die Mama, Mütterchen muß bei ihm sein, wenn er auf den Markt, unter die Leute hinaustritt. Soll sie ihn pflegen? Soll sie ihn hüten? Mag er sie nur keinen Augenblick lang missen, da er ihr so bald genommen werden soll? All dies ist in dem geheimnisvollen Bilde und es war schon darin, als Trutat nicht wußte, daß er sein Requiem malte. Nur verstand damals niemand das Rätsel, Trutat so wenig wie die anderen. Er ist ein anderer Regnault, nur noch echter. Und um ihn hat niemand geklagt, obschon seine Tragödie schmerzlicher ist als die Regnaults. Denn dieser stieg in der Apotheose des Schlachtentodes zur Unsterblichkeit empor, während Trutat der elenden Schwindsucht ruhmlos erlag.

Das romantische Fieber beginnt das Jahrhundert zu erfassen. Die Maler beeilen sich, gleichfalls die Botanisiertrommel umzuhängen und die blaue Blume zu suchen. Der erste, der sich in der mondbeglänzten Zaubernacht ergeht, ist Chassériau. Armer Chassériau! Seinen Neigungen hätte es besser entsprochen, Salons mit wohlhabender Empire-Einrichtung zu malen, wo ehrbar gekleidete Rentner mit ihren Damen und Fräulein sitzen und einander behaglich die Anekdote des Tages erzählen. Sein Bildnis der zwei Schwestern in rotem Schal und gelbem Fältelkleide beweist es, eine reinliche, hübsche, bürgerliche Malerei, die sich jede

Schwärmerei, jede Verstiegenheit versagt. Nun aber sticht ihn die Tarantel und er gibt sich nur noch mit so ausgefallenen Sachen ab wie Orpheus, Burgfrauen, Märchenprinzessinnen mit schwarzen Sklavinnen, Macbeth und den drei Hexen. Besonders dieses letzte Bild kennzeichnet ihn. Die drei Hexen haben weiße dünne Bärte und spitze Nasen, wie es der romantische Komment vorschreibt. Aber sie sind nur grotesk, doch nicht im geringsten unheimlich. Man hat den Eindruck, daß sie in einer ruhigen Gegend zusammengekommen sind, um über die Nachbarn zu klatschen und Zichorienkaffee zu kochen. Sie bieten offenbar dem Reitersmann, der Macbeth sein soll, ein Schälchen an. Der nächtigen Heide fehlt jede Spur von Stimmung, den häßlichen alten Weibern jede Berührung des Dämonischen. Chassériau malte, wie J. Fr. Kind, der „Freischütz"-Kind, dichtete.

Ich fürchte, ich muß gegen eine andere Größe ebenfalls eine Ketzerei begehen, aber Delacroix rechtfertigt auch nicht den Götzendienst, den man mit ihm getrieben hat und teilweise noch treibt. Ich verkenne seine Farbenfreudigkeit nicht, obwohl seine Akkorde mehr laut als vornehm sind; ich bin für die temperamentvolle Bewegtheit seiner Komposition nicht blind, wenn sie auch meist weit eher kulissenreißerisches Umherfuchteln als Kraftäußerung im Dienste eines zielbewußten Willens ist. Was in mir aber unbesiegbare Widerstände erweckt, das ist seine Phrasenhaftigkeit. Wenn eine Kunst Anschauung fordert, so ist es Malerei. Delacroix aber hat häufig nicht geschaut, sondern mit kühler Verstandesarbeit abstrakte Gedanken in konventionelle Formen gekleidet. Man sehe sich „Griechenland, auf den Trümmern Missolunghis den Geist aufgebend", darauf an, ein Bild, das einst mächtig wirkte und hochberühmt war. Auf un-

ordentlichem Gemäuer steht eine junge Dame in der Maskenballtracht einer Griechin, die nicht daran denkt, den Geist aufzugeben, sondern in robuster Gesundheit eine Rolle spielt, um sich nachher umzukleiden und zu Abend zu essen. In einiger Entfernung hinter ihr erblickt man einen jungen Neger in Janitscharenkleidung, der einen Schutthügel erklettert und eine Halbmondfahne und einen Krummsäbel schwingt. Der höchst summarisch gemalte türkische Krieger scheint die junge Griechin nicht zu sehen, jedenfalls tut er ihr nichts und bedroht sie nicht einmal. Zwischen den beiden Gestalten besteht kein Zusammenhang. Die Handlung verknüpft sie nicht. Der Türke interessiert höchstens als Akrobat oder Fahnenschwinger. Mörderische Neigungen sieht man ihm nicht an. Das Gesicht der Griechendame ist übernächtig. Bettruhe scheint aber das einzige, was ihr nottut. Daß dieses Bild die Zeitgenossen bewegen konnte, spricht für die Lebhaftigkeit ihres Philhellenentums. Delacroix aber hatte gar keine Anschauung, als er es malte. Er illustrierte nur eine vollkommen unplastische flaue Phrase.

Auch sonst ist seine Malerei meist Illustration eines Textes. „Komödianten und Possenreißer" sind unverkennbar von Victor Hugo eingegeben. Es widerfahren ihm Verwechslungen. So ist „Der gute Samaritaner" nicht zur Stelle des Evangeliums gemalt, sondern zu einer Rittergeschichte; denn der milde Pfleger nimmt den Kranken auf sein Roß — er ist nämlich ein berittener Samaritaner! — wie ein Ritter das Edelfräulein, das er entführt.

Delacroix war ein literarischer Maler. Wir wissen es aus seinem Briefwechsel; aber auch ohne diesen würden seine Bilder es verraten. Er las weit mehr in den Büchern als in der Natur und er lieferte gebildete, belesene Malerei,

an der sich der kunstfeindliche, seelenblinde Bildungsphilister königlich ergötzt. Es mag sein, daß der Tumult seiner Darstellung und die Lautheit seiner Palette von den Zeitgenossen als Befreiung von der Kälte und Gemessenheit der Davidschule empfunden wurde, ich habe seine ersten Bewunderer jedoch im Verdacht, an ihm besonders geschätzt zu haben, daß er sich von denselben Büchern, Theaterstücken und Zeitungen nährte wie sie.

Ary Scheffer steht in demselben geistigen Gesichtskreise wie Delacroix, entbehrt aber der derb-lustigen Farben und der Meiningerei der Inszenesetzung. Schuberts und Schumanns Lieder sind auch ohne den lyrischen Text Musik, und was für Musik! Was Ary Scheffers Shakespeare- oder Goethe- und Byron-Bilder ohne die Dichter und Dichtungen wären, das kann ich mir nicht denken. Sein Bild in der Jahrhundert-Ausstellung, „Die Toten reiten schnell", ist, wenn ich die Erinnerung an Bürgers Ballade aus meiner Vorstellung verbanne, eine fast rührende Geschmacklosigkeit: Leonorens gelöstes Haar, das vom Winde steif wagrecht weggeblasen wird, soll nämlich die Geschwindigkeit des Rittes versinnlichen, ein Einfall, der Scheffer gruselig geschienen haben mag, der aber heiter ist.

Horace Vernet hatte einen „Mazeppa", natürlich eine große moderne Schlacht und mehrere Bildnisse. Er ist so volkstümlich geblieben wie am ersten Tage, er wird es auch immer bleiben, so lange Kinder mit Bleisoldaten spielen und die Bilderbogen von Epinal — dem französischen Neu-Ruppin — Absatz finden. Welch ein Blender! Er ist es in einem Maße, die Bewunderung verdient. Aus der Ferne sehen seine Gemälde nach etwas aus. Man muß sie ganz nahe betrachten, um zu sehen, daß sie nichts,

schlechterdings nichts sind. Die Riesenleinwand ist scheinbar voll Menschen; Tausende von Soldaten marschieren, lagern, stürmen, fechten; in Wirklichkeit ist keine einzige Gestalt gemalt; die ganze Kriegs- und Siegesherrlichkeit setzt sich aus hinschablonierten Lebkuchenmännlein zusammen, die keinen Knochen im Leib und kaum die entfernteste Menschenähnlichkeit haben. Hat Horace Vernet zeichnen können? Hat er innerlich von der Menschenbildung eine andere Vorstellung gehabt als die einer aufgeblasenen Kautschukfigur? Ich habe in Versailles und Paris viele Gemälde von ihm gesehen, aber diese Fragen kann ich mir noch nicht beantworten. Horace Vernet ist der vierte einer Dynastie von Malern; der erste, Antoine, war groß in kleinen Figuren an Sänftenwänden und -Schlägen; der zweite, Joseph, malte die bekannte Reihe der französischen Hafenstädte; der dritte, Carle, ist ein Meister der Pferdedarstellung; Horace, der vierte, ist der schwächste von allen; er kann unvergleichlich weniger als sein Vater, Großvater und Urgroßvater. Er allein aber ist zu Weltruhm gelangt und sein Glanz verdunkelt die Ahnen. Die Erfolglotterie macht mitunter derartige unsittliche Scherze, wohl um ihre eigene Nichtigkeit zu lehren.

Daumier war mir und wohl den meisten Leuten nur als Zeichner bekannt. Wir lernten ihn jetzt als einen Maler hohen Ranges schätzen. Seine zahlreichen Gemälde sind Illustrationen zu „Don Quixote", romantische Hanswurste, Straßensänger, Molièrs „Eingebildeter Kranker", eine wimmelnde Gruppe Rechtsanwälte in Barett und Talar. Seine Manier ist in Öl dieselbe wie in der Bleistift- und Kreidezeichnung: die Bewegungslinien breit, fest, die Umrisse verstumpft und mitunter gewischt, alle Gestalt geheimnisvoll

umnebelt und doch alles so deutlich, so unfehlbar hingestellt, daß man nie auf den Verdacht gerät, die Schleierhaftigkeit sei ein Kniff, um Schlumperei oder Unfähigkeit zu verbergen. Karikatur ist eigentlich auch seine Ölmalerei; aber diskrete Karikatur. Die vornehmere Vortragsweise flößt ihm Selbstachtung ein und hält ihn von dem eigentlichen Zerrbilde ab; kaum daß er die burlesken Züge schalkhaft betont, doch ohne sich von der Wirklichkeit zu entfernen. So sind seine Rechtsanwälte Porträts, aber so boshaft verständnisvoll, so unerbittlich durchdringend gesehen, daß man bei diesem oder jenem Kopfe zweifeln kann, ob es ein Bildnis oder ein Spottbild ist. Sagen wir so: das Modell wird es für eine Karikatur, seine Freunde aber werden es für ein Porträt halten. Daumier ist ein Einsamer. Er ist mit keinem Zeitgenossen verwandt, jedoch ein Beispiel von Seelenwanderung. Denn in ihm lebt Hogarth wieder auf, aber ein Hogarth, den seinerseits ein Fünkchen von Rembrandts Geist beseelen würde.

Plötzlich erscheint ein anderer Einsamer in der Reihe der zusammenhängenden Schul- und Überlieferungsmenschen: Millet. Voreiligkeit würde folgern: die Romantik ist überwunden, ein neues Geschlecht mit neuer Gefühlsweise kommt herauf, die Nerven des Jahrhunderts beginnen nach einem neuen Rhythmus zu schwingen. Das ist alles dummes Zeug. Es ist nichts überwunden. Die romantischen Meister bilden weiter romantische Schüler, die Menge fühlt herkömmlich weiter, Stoffgebiet und Vortragsmanier bleiben, was sie seit einem Menschenalter gewesen sind, aber inmitten der Unselbständigen, der Gelehrigen, der Nachahmer formt sich nach dem Gesetz der Wahlverwandtschaft eine abseits wandernde Gruppe, die Gruppe der Waldleute von Barbizon,

und inmitten dieser Gruppe tritt ein Selbstmensch auf, der die Meisterwerkstatt vergißt, der beim Malen weder an den „Salon" noch an den Kunsthändler denkt, der nicht in die Bücher und Zeitungen, nicht auf die Vorbilder, sondern in die Welt hinausblickt und darum vollständig aus dem Jahrhundert herausfällt.

Verfolgt man die Kunstentwicklung in der Ausstellung, so liegt der Irrtum nahe, daß mit Millet eine Epoche abschließt und eine neue beginnt. So war es in der Wirklichkeit nicht. Der Zeitgenossen, die Millet würdigten, waren verschwindend wenige. Die amtliche Kunst verachtete ihn. Staatliche Auszeichnungen gab es für ihn nicht. Die kritischen Phrasenkräusler wußten nichts von ihm oder verspotteten ihn grausam. Die reichen Liebhaber gingen an ihm vorbei. Eine ganz kleine Gemeinde von mittelmäßig begüterten Verehrern, deren Selbsteinschätzung ihre aufrichtigsten Bewunderungen höchstens mit tausend Franken bewertete, kaufte ihm die Bilder zu Preisen ab, die ihm gerade ermöglichten, in Barbizon in Holzschuhen und einer Bluse zu leben und seine zahlreiche Familie mit Kartoffeln und Speck großzuziehen. Aber da er eine Persönlichkeit war, so setzte er sich durch. Allerdings erst nach seinem Tode. Er machte Schule, wie jeder, der etwas zu lehren hat. Er gewann Einfluß auf die Anschauungen der Schaffenden, der Kritiker, des Publikums. Man begann seine Sprache zu verstehen, wohl auch das, was er sagte, als etwas Schönes zu empfinden. Aber eine Epoche Millets gibt es in der französischen Kunst bis heute nicht und sein Ruhm ist eigentlich eine Sehtäuschung. Nicht seine Werke haben ihn in den Mund der Menge gebracht, sondern die Launen eines Millionärs. An dem Tage, als es Herrn Chauchard

einfiel, für Millets „Angelus“ 600 000 Franken zu bezahlen, da zogen die Snobs beider Welten den Hut und murmelten mit ehrerbietig gedämpfter Stimme: „Das muß ein großer Maler sein.“ Wie man sieht, ist Weltruhm eine Geldfrage. Rechnen können weit mehr Menschen, als das Kunstschöne empfinden, und für die ungeheure Mehrheit ist der unfehlbare, der eine Schlüssel zum Verständnis eines Werkes sein Preis.

Ich muß sagen, daß der Millionär, der Millet als Ruhmesherold diente, keinen Sinn für Verhältnismäßigkeit hatte. Soll der Wert eines Künstlers schon an einem Pegel gemessen werden, dessen Ziffern Goldmünzen bedeuten, so reicht Millet zur Höhenlage der 600 000 Franken nicht hinan, es wäre denn, man bewertete mindestens dreißig Zeitgenossen ebenso hoch. In der Technik ist Millet ein Nachfolger der Niederländer, ein David Teniers ohne Humor und ohne Absicht des Humors. Seine Landschaft, mit das Wesentliche bei ihm, ist dürftiger als die von Rousseau und Français, von Corot gar nicht zu sprechen. Seine Größe liegt in seiner Persönlichkeit, in seiner Schlichtheit, in seinem Abscheu vor der Pose, in dem gottesdienstlichen Ernst, womit er die Alltagsarbeit des Ackerbauers verfolgt. Eine neue Note in der Kunst ist das nicht, wohl aber die Offenbarung einer Individualität. Rein malerisch sind ihm Viele überlegen. Seelen freilich vergleichen und messen sich nicht, sie sind inkommensurabel.

Auf Millet folgt Courbet. Wüteriche der Systematik haben die Beiden zusammen klassifiziert: Pioniere des Naturalismus. Welche Blindheit für das Wesentliche! Wenn etwas die Beiden — nach Hegelscher Methode — miteinander verknüpft, so ist es ihre gerade Gegensätzlichkeit. Millet

— man denke neben dem „Angelus“ an den „Mann mit der Haue“, die „Nachleserinnen“, selbst das „Schweineschlachten“ und an zwei Bilder in der Jahrhundert-Ausstellung: den Feldarbeiter, der nach beendetem Tagewerk den Rock anzieht, und die Mutter, die ihr kleines Kind päppelt — Millet zeigt in schwerfälliger Malweise und wenig gefälligen Farben an Menschen, deren plumpes Äußeres nicht einnimmt, ein Geistiges, das sie adelt und ihren erdbeschmutzten Kittel ebenso wie ihre derben Züge vergessen läßt. Courbet dagegen zeichnet tadellos und beherrscht alle Griffe des Handwerks. Aber mit seinen reichen Mitteln gelangt er nie über die geistige Stufe der Photographie hinaus und er weiß uns nicht das dürftigste Eckchen des geistig-sittlichen Wesens seiner Menschen zu erschließen.

Doch seltsam! Derselbe Courbet, der die Menschen nie anders denn als unbeseelte Formen empfand, weiß die Natur und ihr Leben niedrigern Ranges zu beseelen. Seine mit Recht berühmte „Meereswoge“ atmet dramatische Willensenergie. Seine „Rehe im Walde“ haben Gemüt. Seine Bäume selbst scheint alte, geheimnisvolle Weisheit zu erfüllen. Tier und Pflanze, Meer und Land sprechen bei Courbet, nur der Mensch ist stumm. Er ist ein Pantheist, der nur den Menschen aus dem Allgöttlichen ausschließt. Das ist ein im tiefsten Unbewußten wurzelnder Pessimismus, der auf schwere organische Zerrüttung hindeutet.

Rosa Bonheur, durch ein wunderbares „Ochsengespann vor einem Heuwagen“ vertreten, ist hierin Courbet ähnlich. Auch sie ist ein beredter Anwalt der Schönheit und des Tiefsinnes der Tiere. Aber folgerichtiger als Courbet, beschränkt sie sich auf die Wiedergabe des Tiers und gibt sich mit dem Menschen nicht ab. Der Mensch interessiert sie

nicht. Sie beachtet seine gleichgültige Erscheinung nicht. Das Tier allein zieht ihre Aufmerksamkeit an. Ein Rudyard Kipling des Pinsels, hat sie ihr Leben lang das „Buch des Dschungels" gemalt, das von den weisen und guten und treuen Tieren und den arglistigen Menschen erzählt. Sir Edwin Landseer war auch ein Tiermaler, aber ganz anders als Rosa Bonheur. Wenn Landseer den Tieren schmeicheln wollte, dichtete er ihnen Menscheneigenschaften an. Rosa Bonheur hätte ihre geliebten Tiere schwer zu beleidigen geglaubt, wenn sie ein Bild wie den „Diogenes" der Londoner National Galery gemalt hätte. Vermenschlichung der Tiere scheint ihr Entwürdigung ihrer besondern Tierschönheit. Ihre Zoophilie war krankhaft. Sie war aber eine tiefe und starke Leidenschaft, die aus ihr eine große Künstlerin gemacht hat.

An den großen Landschaftern, den Schöpfern der modernen Landschaftsmalerei, vorbei führte die Wanderung durch die Jahrhundert-Ausstellung schließlich zu den Manet und Monet, den Renoir und Degas, mit denen ein neues Jahrhundert der Kunst beginnt. In dem nachfolgenden Abschnitt über den Caillebotte-Saal des Luxembourg-Museums studiere ich die Urheber der Freilichtbewegung eingehend. Der Kampf gegen die Epigonen der Klassizität und Romantik war wütend und das Freilicht blieb Sieger in dem Maße, in dem es den Sieg verdiente. Aber auch in den wildbewegten Zeiten gab es Idylliker, die von dem Tumult unberührt blieben und ihn gar nicht bemerkten. Gustav Moreau malte seine Farbenmärchen mit einer Palette von Gold und Edelsteinen, mit einer Palette eines Limozin und der Glasmaler gotischer Kathedralen, als ob es nie eine „Olympia" von Manet, ein „Leichenbegängnis von Ornans"

von Courbet gegeben hätte. Die hohe Bedeutung Moreaus, auf den ich in einer besondern Studie zurückkomme, liegt darin, daß sie uns die Hinfälligkeit aller Einteilung der Kunstentwicklung in Epochen lehrt. Die wirklichen Künstler sind zeitlos und gehen nebeneinander her, ohne ihre Bahn gegenseitig zu beeinflussen. Sie stehen nicht unter dem Newtonschen Gravitations-Gesetze.

Die Jahrhundert-Ausstellung lehrte noch anderes. Sie schärfte den Blick für die Unterscheidung der literarischen Maler von den malerischen Malern. Jene werden in der Regel rascher berühmt als diese, aber ihr Ruhm mutet die Nachgeborenen wie ein schlechter Scherz an. Sie sind Illustratoren der Zeitgeschichte und was sie trägt, das ist die nichtswürdige, die kunstmörderische „Aktualität". Jeder Versuch, die Malerei in den Dienst der Zeitgedanken zu stellen, von ihr philosophische Mitarbeit an der Entwicklung politischer, moralischer, sozialer Lehren zu fordern, ist eine Versündigung an einer Kunst, deren Wesen sie auf die ewigen Anblicke der Welterscheinung hinweist. Echte Malertemperamente sind nur die, welche dem Spiel des Lichtes auf bewegten Flächen sinnend folgen und uns zu erzählen wissen, welche Gefühle dieses Spiel in ihnen erweckt. Alle Symbolik, jede Allegorie, alle graphische Begleitung zu Dichterworten ist hinfällig. Das wirklich Geschaute allein hat Dauer, selbst wenn es minder gewandt wiedergegeben ist. Nach Hörensagen läßt sich nun einmal nicht malen, nur nach den Eindrücken, die das Auge empfängt und der Seele liefert. Es ist erstaunlich, daß eine so ursprüngliche biologische Wahrheit solche Mühe hat, begriffen zu werden.

Die Schule von 1830.

Thomy Thiéry war ein reicher Mann aus der urſprünglich franzöſiſchen, ſpäter engliſch gewordenen Inſel Mauritius, der in Paris gelebt hat und geſtorben iſt und ſeine Kunſtſammlung, aus Gemälden, Baryeſchen Bronzen und einigen Gobelins beſtehend, dem Louvre hinterlaſſen hat. Thomy Thiéry war der Mann einer einzigen Leidenſchaft und eines einzigen Gedankens: er liebte nur die Schule von Barbizon und einige ihrer künſtleriſchen Zeitgenoſſen, die ſeiner Meinung nach zu ihr in einem wahlverwandten Verhältnis ſtanden, aber er liebte ſie mit unerſchütterlicher Treue und ſteter Opferfreudigkeit. Und im Gegenſatze zu anderen, eklektiſcheren Liebhabern führte er ſeine Heldentaten eines unerſchrockenen Käufers nicht in den Verſteigerungsſälen und Kunſthändlerläden aus, ſondern trug ſein Geld in die Werkſtatt der Lebenden und Ringenden, ſo lange er konnte, und trat als banaler Sammler erſt auf den Markt, als den Schaffenden der Pinſel aus der Hand geglitten war. So bekam ſeine Galerie die Wärme und Einheitlichkeit eines organiſchen Weſens und erfreute neben ihrer Schönheit durch die Vorſtellung, daß ſie nicht das Werk einer Protzeneitelkeit, auch nicht der grauſamen Liebhaberei war, die es ſich am Werke genügen läßt, ohne ſich um den Urheber zu kümmern, ſondern das dankbare Mäce-

natentum sie geschaffen hatte, das nicht nur Kunstschätze einhandeln, sondern auch dem Künstler das Erdenwallen erleichtern und verschönen will. Als Vermächtnis an das Louvre ist die Sammlung aus einem Bruchstück ein abgerundeter Abschnitt geworden, der sich methodisch an seinen Platz in dem Rahmen dieses unvergleichlichen Museums einfügt, worin die Kunstgeschichte in erlesenen Beispielen vor unseren Augen lebendig wird. Die Verwaltung hat die Bilder hinzugefügt, die sie von Thomy Thiérys Lieblingen schon früher besaß, sodaß die drei Säle der Sammlung jetzt eine gute Übersicht der folgenschweren Bewegung gewähren, die um das Jahr 1830 in der französischen Malerei einsetzte und sie von dem damals herrschenden vermorschten Klassizismus weg in die nach der heutigen Richtung hin verlaufende Bahn lenkte.

Die Schule von Barbizon! Ein bequemes, aber gerade darum auch ein nichtssagendes Wort. Die man mit dieser Routine-Bezeichnung zusammenfaßt, haben nicht viel miteinander gemein. Im Alter nicht weit auseinander, waren sie durch persönliche Freundschaft miteinander verbunden und zum Teil Bewohner jenes Waldes von Fontainebleau, in welchem einige von ihnen die Offenbarung der Natur erlebten. Sie waren aber sehr verschieden an Temperament, an Begabung, an Schwung, und sie strebten mit ungleichen Ausdrucksmitteln persönlichen Idealen nach. Nur eins ist allen in gleichem Maße eigen: das heiße Verlangen, womit sie sich aus dem zum Kerker gewordenen dumpfen Mauerloch des akademischen Ateliers in die Freiheit, in das Leben hinaussehnten.

Ohne Wortspiel: die Freie war ihnen mit der Freiheit gleichbedeutend. Die Landschaft vermittelte ihnen die

Wiederanknüpfung der Bekanntschaft mit der Natur. In vollkommen faustischem Drang und Entwicklungsgange strebten sie aus der Werkstatt, wo „in Rauch und Moder nur Tiergerippe und Totenbein" sie umgab, „hinaus ins weite Land". Ihr Auftreten um die Zeit der Juli-Revolution war der Ostermorgen-Spaziergang nach dem Brüten im gotischen Studierzimmer.

Die Davidsche Überlieferung hielt die Malerei in ihrem Bann. Der größte Schüler des Meisters, Baron Gros, neben ihm der geniale Géricault, versuchten, die starre Mumienhaftigkeit und Trockenheit der Formen, die Theatralik des Inhalts dieser Kunst, die im „Raub der Sabinerinnen", in der „Krönung in Notre-Dame" triumphierte, zu überwinden. Aber Géricault, verkannt und geringgeschätzt, starb früh, ein Besiegter, und Gros, in unsicherem Tasten an sich selbst irre geworden, kehrte nach seiner kurzen Auflehnung zur Blech- und Pappeformel seiner ersten Epoche zurück, erkannte entsetzt ihre Hohlheit und entzog sich durch den freiwilligen Tod in der Seine den Schmerzen des Zweifelnden, der seinen Glauben und sein Ideal verloren hat. Von der Tragödie dieses Suchenden, der nicht gefunden hatte, gewarnt und erschüttert, brach das damals junge Geschlecht mit dem herrschenden Kanon und setzte sich der Natur zu Füßen, um bei ihr zu lernen.

Die große Meisterwerkstatt ist die Landschaft. Hier spricht die Natur ihre beredteste Formensprache, hier findet sie die Laute, die in der Seele des wirklichen, geborenen Malers den stärksten Widerhall wecken. Das Schaffen des bildenden Künstlers, wie jede höhere Geistestätigkeit, ist sehr verwickelt; die verschiedensten Hirnorgane haben daran mannigfach abgestuften und gemischten Anteil. Das scharfe

Erfassen und Wiedergeben der Umrisse einer Ruhe-, der bezeichnenden Linie einer Bewegungserscheinung ist eine Verrichtung der motorischen Zentren. Bei der Darstellung des Menschen oder Menschlichen, das uns — unmittelbar oder mittelbar durch Wachrufen anthropomorphischer Vorstellungen — ans Gemüt greifen soll, spielen Gedankenverknüpfung, Vernunft und Urteil neben den aus dem Unbewußten hervorwachsenden Emotionen eine Rolle. Aber das eigentlich und wesentlich Malerische in der Malerei ist weder die motorische Leistung des Zeichnens noch die Gedankenarbeit des Komponierens, sondern bleibt die Licht- und Farbengebung. Das Bedeutende in der Landschaft nun ist eben die Licht- und Farbenwirkung. Hier steht der Maler vor dem zauberischen Wechsel spielender Lichter und den feinen lockenden Farbenrätseln der Natur, die ihn am tiefsten erregen. Denn sie reizen sein optisches Zentrum, dessen außergewöhnliche Entwicklung und besondere Empfänglichkeit für das Licht die psycho-physische Unterlage und Vorbedingung der ursprünglichen, triebhaften Malbegabung ist. Jedesmal, wenn Talente die erstarrten Schulüberlieferungen als unleidlich empfanden und dem eigenen innern Drange folgen wollten, flüchteten sie sich in die Landschaft, um in ihrem freien Lichte sich vom Schulstaub rein und ihre von gezwungenen Stellungen schmerzenden Glieder gesund zu baden. Es liegt eine tiefe Unterweisung darin, daß Giotto in seiner Anstrengung, die Fesseln des Byzantinismus, an denen schon sein Meister Cimabue mächtig gerüttelt hatte, vollends zu sprengen, zuerst darauf verfiel, in sein Werk landschaftliche Elemente einzuführen, wofür sein Franz von Assisi-Bild im Louvre ein rührend naives Beispiel ist.

Corot war es, der in der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts zuerst das Schöpferwort „Es werde Licht!“ aussprach. Entdeckt hat er den Tag natürlich nicht. Es hat auch vor ihm Meister gegeben, in deren Bildern die Sonne schien. Bei Ruysdael finden wir die durchdringenden, frostigen Helligkeiten nordischer Himmel. Claude le Lorrain gibt warme, weiche Abendstimmungen des Südens, die wie üppige Thermalbäder berühren. Von ihm stammt unmittelbar Turner, der Claudes wohlige Lauheit zur Glut überheizt und seine milde Klarheit zu blendender Strahlenpracht steigert. Aber niemand vor Corot hat Bilder mit solchem diskreten und doch durchdringenden, feinen und doch leuchtkräftigen Lichte zu erfüllen verstanden wie er. Es ist kein melodramatisches, kein bengalisches, kein manieriertes Licht, keins von besonderen, ausnahmsweisen Gelegenheiten, von verblüffenden Färbungen, kein protziges, anmaßendes, überlautes Brillantlicht, sondern ein ruhig gleichmäßiges, unerschöpflich reiches, heiteres, das die Seele mit Fröhlichkeit und Hoffnung erfüllt.

Corots Licht strahlt aus einer hoffenden Seele aus. Es ist sichtbar gewordener, leuchtender Optimismus. Vor einigen Jahren fand im Galliera-Museum eine Corot-Ausstellung statt, deren Veranstalter ungefähr das ganze Lebenswerk des Meisters hatten vereinigen können. Ich habe sie mir aufmerksam auch darauf angesehen: sie enthielt kaum einen einzigen Abend, keine einzige Herbststimmung, keine einzige Gewitterdrohung, fast nur Morgen, nur Frühling, nur blauen Himmel. Das ist für dieses Sonnenkind bezeichnend. Die Elemente der Schönheit sind bei Corot fast immer dieselben: anmutiges Hügelgelände, Schlängelpfade, die in ahnungsvolle Fernen hinausziehen

und unsere Sehnsucht zum Mitkommen einladen, an einer Krümmung des Weges aufblitzendes Wasser, das Silberwölkchen widerspiegelt, im Vordergrund zartbelaubte Bäume und um alles, über allem die wunderbare, von feinstem Nebelduft durchhauchte, lichtdurchbebte Luft, in der man, von der Lenzstimmung bezaubert, durch Ideen-Assoziation leise Glockentöne von unsichtbaren Kirchtürmen, das Zwitschern nestbauender Vogelpärchen und Summen früher Käfer zu hören glaubt. Einige der Corots in den Thiéry-Sälen, so namentlich die „Coliseo-Ansicht", sind Jugendwerke und zeigen noch nicht den traumhaft weichen, wie hingehauchten Vortrag und Silberflimmer der Reifezeit, sie sind noch etwas trocken und spröd; doch fällt auch in diesen prosaischeren Bildern das herzerquickende Licht vom Himmel, das Corots unvergleichliche Stärke ausmacht.

Corot gehörte nicht zu den Waldmenschen von Barbizon, aber er war der Stifter ihrer Religion des Lichts. Th. Rousseau hat mit ihm die Seidenglätte gemein und er kommt ihm in der flaumartigen Zartheit des jungen Laubes nahe. Daubigny hat mehr Temperament; er ist derber, männlicher, vielleicht sollte ich sagen: bäurischer. Was ihn zum Meister erhöht, das ist die Tiefe seiner Bilder und seine Gabe, die Gegenstände in allen Plänen, im Vorder- wie im Mittel- und Hintergrunde, fast in stereoskopischem Relief herauszuarbeiten. Seine „Zille" ist dafür ein ausgezeichnetes Beispiel. Der Mast des Fahrzeuges steht förmlich frei. Man sieht, wie ihn von allen Seiten Luft umfließt. Dupré teilt den Ruhm seiner beiden Freunde in gleichem Verhältnisse. Das ist nicht ganz gerecht, denn er hat bei weitem nicht so viel Persönlichkeit wie sie. Er ist Nach-, nicht Urempfinder. Die Natur regt

ihn erst durch die Augen der Kunstgenossen an. Er ahmt abwechselnd die Flaumigkeit des Corotschen Laubes und seinen Silbernebelduft, die Glätte und einschmeichelnde Farbenharmonie Rousseaus und die Baumpoesie Daubignys nach, aber ich suche vergebens den Zug, der ihn vor den anderen kennzeichnet.

Die zugleich zärtliche und ehrerbietige Liebe, mit der die Barbizoner den einzelnen Baum behandeln, wendet Troyon den Haustieren zu. Wie jenen der Baum, so lange er nicht im Duft der Ferne zerfließt, nie etwas Schematisches, sondern ein bestimmtes Lebewesen mit eigener Physiognomie ist, von dem sie ein streng individualisiertes Bildnis geben, so sieht dieser die Tiere mit dem Schäferverstande an, der bekanntlich alle Schafe einer zahlreichen Herde an den Gesichtern erkennt. Er wird den Thierphysiognomien gerecht, ohne dem Hange zu ihrer Vermenschlichung zu folgen, durch den Tiermaler nur zu leicht unfreiwillig komisch werden.

Millet ist die Fortbildung und Vollendung der großen Landschafter von 1830. Man wird sich dessen nicht bewußt, wenn man ihn für sich allein betrachtet, es drängt sich uns jedoch sofort auf, wenn wir ihn in der Thiéry-Sammlung im Zusammenhange mit den Genossen sehen. Im Grunde ist auch Millet Landschafter. Nur ist seine Landschaft von Menschen belebt; aber nicht von Menschen, die Staffagebilden, wie noch bei Corot, sondern die einen Teil der Landschaft ausmachen, ihren wesentlichsten und wichtigsten, genau wie Baumschlag und Gewölk, nur würdiger und geistiger als sie. Der Mensch wächst bei ihm mit seiner ländlichen Umgebung zusammen, er ist selbst ein Stück Natur mitten in der Natur und es ist nicht leicht zu ent-

scheiden, ob er den Menschen herabdrückt oder die Erde mit allem, was auf ihr kreucht und fleugt, erhöht, wenn er sie auf denselben Rang stellt. Millet empfindet in der Natur ein Allleben, das sich mannigfach verkörpern und vielfältig äußern mag, aber in all den verschiedenen Formen ein einziges ist. Dieser großartig pantheistische Zug erhebt seine Bilder aus dem Genre in die hohe geistige Kunst. Und weil die Natur nie komisch ist, können auch Millets Bauern, selbst ein Stück Natur, nie komisch, immer nur pathetisch wirken, selbst wenn sie ebenso derb, plump und naiv sind wie die Lümmel David Teniers'. In einem Bilde der Sammlung, „Mütterliche Vorsicht", hat Millet augenscheinlich humoristische Absichten: eine Bäuerin hilft ihrem ganz kleinen Jungen auf der Schwellenstufe ihrer Haustür bei einer kleinen Besorgung. Selbst hier habe ich nicht lächeln können, es wäre denn aus liebevoller Teilnahme für den Knirps und seine zärtliche Mutter; es ist eben ein Lebensanblick und bei einem solchen lacht man nie, wenn man vor der Heiligkeit des Lebens Ehrfurcht empfindet.

Die Verehrer des großen Pan, die Corot, Rousseau, Daubigny, Millet und ihre Begleiter zweiter Größe, gewinnen nebeneinander an Bedeutung; ihr Zeitgenosse Delacroix verliert neben ihnen. Was ich schon in der Jahrhundert-Ausstellung der französischen Malerei empfand, das empfinde ich noch stärker in den Thiérysälen des Louvre. Ich fürchte, Delacroix ist einer, dessen Prozeß revidiert werden muß. Vielleicht wird man dann das ungünstige Urteil bestätigen müssen, das die Anhänger der klassischen Richtung bei seinem Auftreten über ihn gefällt haben, wenn auch mit ganz anderer Begründung. Delacroix war nicht in das Leben verliebt; er suchte und fand nicht die

Natur; er ging ihren Spuren nur in den Büchern nach; er war wesentlich Illustrator; ohne Viktor Hugo ist er nicht denkbar; die Romantiker haben eine Dankespflicht erfüllt, als sie ihn mit fanatischer Heftigkeit gegen seine Leugner durchsetzten; er ist ihr Gefolgsmann mit dem Pinsel; er kämpft mit ihnen und für sie; sie tun nur, was ihnen die Waffenehre vorschreibt, wenn sie ihn verteidigen. Sein Farbenzauber sei nicht bestritten, obschon er manchmal etwas bunt und theatralisch wirkt; aber aus dem „Hamlet mit dem Totengräber", der „Medea", der „Braut von Abydos", der „Entführung Rebekkas" („Ivanhoe") gähnt uns eine geistige Öde an, die schwer erträglich wäre, wenn wir nicht die Dichtungen kennen würden, aus denen sich Delacroix seine Vorwürfe geholt hat. Wir müssen mit unseren Lese-Erinnerungen die toten Bilder beleben. Delacroix bleibt bei den Äußerlichkeiten stehen. Seele und Leidenschaft haben wir hinzuzufügen.

Nach den Männern von 1830 kamen die reinlichen Maler des Kaiserreiches, deren bester Typus Meissonier ist, einerseits, die Naturalisten mit Courbet, die Impressionisten mit Manet und Monet andererseits, und so setzte sich die Entwicklung fort bis zu den verworrenen Strebungen dieser Stunde. Jenes Zeitalter der Juli-Revolution wurde von den Mitlebenden als eine Periode von Sturm und Drang in der Kunst empfunden. Auf uns Nachgeborene wirkt es wie halkyonische Tage, deren genußfrohe Lebensfülle und sonnige Fröhlichkeit das heutige Geschlecht vergebens ersehnt.

Der Triumph einer Revolution.

(Die Realisten.)

In den letzten Jahren des Kaiserreiches und den ersten der Republik begaben sich um den heiligen Hügel von Montmartre, auf dessen Kuppe die Herz-Jesu-Kirche noch nicht die Musen und Grazien verdrängt hatte, große Dinge. Eine Gruppe von Malern, verschwindend klein an Zahl, doch löwenkühn und streitgewaltig, erhob sich in Wehr und Waffen wider die amtliche Kunst der Akademie, der Ecole des Beaux Arts und des „Salons", der damals noch eine staatliche Einrichtung war. Ihre Palette war ein Heerschild, ihr Pinsel ein Mordgewehr für Hieb und Stich, ihre Staffelei eine Barrikade. Was sie malten, war Aufruhr, und was sie in endlosen Bier- und Knastersitzungen sprachen, war Plünderung und Gemetzel. Sie wollten die alten Ölgötzen und quatschköpfig gewordenen Tyrannen der bildenden Künste erwürgen. Keine Klempner-, Spengler- und Schornsteinfeger-Malerei mehr! Keinen Ruß statt Luft! Keine Gliederpuppen in Blechharnisch und mit dem Messinghelm der freiwilligen Feuerwehr auf den Lebkuchenköpfen! Dagegen ehrliche Wiedererzählung wirklich beobachteter Licht- und Farbenerscheinungen. Aufrichtigkeit, Freilicht und Impression.

Die Ersten, die mit Toben und wildem Fuchteln um die verwegenen Prediger der neuen Heilslehre zusammen-

liefen, waren Schriftsteller und Journalisten. Sie verstanden keinen Ton von Malerei und wären nicht fähig gewesen, einen gefirnißten Ölfarbendruck für Kutscherkneipen von einem echten Lionardo zu unterscheiden; ob ein Bild verschwarzt oder von Sonnenlicht durchtränkt, ob eine Menschengestalt unbeholfen stilisiert oder naturwahr empfunden und einbekannt war, das war ihnen so vollständig gleichgültig wie die Farbe des Schlafrockes der Kaiserin von China. Aber sie hatten die Empfindung, daß diese Bewegung in der Kunst irgendwie mit allgemeinen Umsturzgedanken zusammenhing und gegen die Regierung losging. Sie glaubten die nackten Frauenzimmer Eduard Manets „Nieder mit Napoleon!" kreischen zu hören. Die flimmernden Mittagslichter von Claude Monet schienen ihnen ein Racheschrei gegen den Staatsstreich zu sein. Pissarros Landschaften faßten sie als Illustration zu Victor Hugos „Châtiments" auf und Renoirs tanzende Grisetten sprachen deutlich ein vernichtendes Urteil über die mexikanische Expedition. Alle Feinde des Kaiserreichs betrachteten Freilicht als einen Punkt ihres politischen Programms. Was ein richtiger Republikaner sein wollte, mußte zum Realismus schwören. So wurden Gambetta und Zola Fanatiker der neuen Richtung; nicht aus ästhetischen Gründen, solche bestanden für beide nicht, aber aus Oppositionstrieb.

Man hätte Unrecht, darüber zu lächeln, daß ein radikaler Volksredner und ein Anarchist des Romans aus Parteiinteresse für eine Malerschule eifern. Es geschieht aus einer ganz richtigen Empfindung heraus. „Alles ist in Allem." Diese Verwandtschaft verknüpft alle Erscheinungen einer Zeit und die verschiedensten Formen können eine einzige Grundstimmung ausdrücken. Der Realismus bedeutete um 1868

ganz so Empörung gegen ein Stück Autorität wie der Republikanismus. War nicht 1848 ein wuchernder Vollbart und ein Schlapphut zuverlässiger Beweis revolutionärer Gesinnung? Und war nicht um 1895 herum ein Leibrock mit Schleppe und eine pludernde Halsbinde das Bekenntnis des Glaubens an reimlose Verse und an Maeterlinck?

Vom ersten Augenblick an hatte also der Realismus die Ehren der Oppositionspresse und die Unterstützung jener Politiker, von denen die meisten später im Kommune-Aufstand erste Rollen spielen sollten. Die Maler freilich verachteten ihn anfangs, so lange er keine „Salon"-Auszeichnungen brachte und keinen Markt hatte. Einen solchen aber hatte er lange, jahrzehntelang nicht. Das Publikum betrachtete die Werke der neuen Richtung nur als Äußerungen von unbewußtem oder beabsichtigtem Künstlerhumor. Es lachte über sie wie über die flotten Karikaturen der Witzblätter. Es gab vielleicht nur einen einzigen Mann, der vor einem Menschenalter die Manets und Monets, die Renoirs und Pissarros ernst nahm, der bereit war, seinen Glauben an sie durch die einzige echte Blutzeugenschaft unserer Zeit, durch bares Geld, zu bekunden, und dieser Vorahner, dieser Seher und Bekenner war Caillebotte. Er kaufte ihr Bilder! Nicht teuer zwar, denn man muß vom Sterblichen nichts Übermenschliches fordern, aber er kaufte sie; er vergoß sein rotes Gold für sie, und dieses Opfer erhielt wahrscheinlich den Realismus oder doch seine Lehrer am Leben.

Caillebotte malte selbst, doch nur für sich, und das war löblich. Aber was wichtiger war: er hatte als Geschäftsmann ein schönes Vermögen erworben und legte den größten Teil seiner stattlichen Renten in Freilichtbildern an. Damit

erschöpfte sich seine Begeisterung nicht. Als er starb, vermachte er die auffallendsten Stücke — er sagte: die Perlen — seiner Sammlung dem französischen Staate unter der Bedingung, daß er sie beisammen lasse und ihnen einen Platz in einem Pariser Museum einräume.

Die Verwaltung der schönen Künste machte anfangs Schwierigkeiten. Allein sie entschloß sich zuletzt doch, das Vermächtnis anzunehmen. Das Luxembourg-Museum wurde durch einen Anbau erweitert und ein kleiner Saal des neuen Flügels beherbergt nun die von Caillebotte gestifteten Bilder, unter die er auch zwei von seinem eigenen Pinsel eingeschmuggelt hat. So sind die Revolutionäre zu staatlichen Museumsehren gelangt. Dieser Triumph krönt einen abenteuerlichen Feldzug, der nach anfänglichen scheinbar vernichtenden Niederlagen von Sieg zu Sieg und von Eroberung zu Eroberung führte. Seit anderthalb Jahrzehnten beherrscht die Kunst der Manets und Monets die Malerei. Nur in den Arbeiten einiger eigensinniger Perücken ist ihr Geist gar nicht zu spüren, wenigstens auf dem Kontinente; denn in England hat sie auf die ganze Richtung des Präraphaelismus allerdings nicht den kleinsten Einfluß gewinnen können. In den Ländern ohne eigene alte, nie unterbrochene Kunstüberlieferung dagegen, für welche die Geschichte der Malerei in dem Augenblicke beginnt, in dem sie selbst sich anschicken, an ihr lebendig mitzuwirken, also namentlich in Nordamerika und Skandinavien, gibt es überhaupt kaum eine andere. Als die Maler dieser Länder zur Kunst erwachten, da war das Neueste, da war der letzte Schrei der Realismus und sie wendeten sich dieser jüngsten Mode zu, wie in neuen Kolonien Negerdamen, die gestern noch ein grasgeflochtenes Schürzchen und etliche Glasperlen als einzige

Unterstützung ihrer dunkeln Schönheit kannten, streng darauf sehen, daß ihre Toilette, oder wenigstens einzelne Stücke davon, das frischeste Datum tragen.

Aber der Sieg in den kunstbarbarischen Ländern, die Apotheose im Luxembourg-Museum bedeutet nicht das Ende des Kampfes und den Friedensschluß. Der Realismus hatte auch noch in einer wenig entlegenen Vergangenheit harte Verfolgungsgefechte zu bestehen. Während die Menge sich in dem 1897 geöffneten „Caillebotte-Saale" drückte und, das muß festgestellt werden, recht gemischten Gefühlen Ausdruck gab, sendeten einige Meister der Kunstschule, an ihrer Spitze der akademisch gezirkelte Gérôme, dem zuständigen Minister eine grimmig entrüstete Verwahrung gegen die Entweihung der geheiligten Museumsräume durch den Einlaß von Machwerken, die sie als „schändliche Sudeleien", als „Ausgeburten der äußersten Unfähigkeit oder des Irrsinns" bezeichneten.

Die Verwahrung irrte sich im Datum. Sie kam 1897 zu früh oder zu spät. Zu spät, denn Manet und Monet haben scheinbar gegen Gérôme und Gustave Moreau Recht behalten und Einsprüche sind ohnmächtig gegen Tatsachen oder was man zu einer gegebenen Zeit dafür hält. Zu früh, denn noch stand man damals — und steht wohl auch heute — der jetzt impressionistisch genannten Bewegung nicht in genügender Entfernung gegenüber, um sie aus der Geschichtsperspektive anzusehen und ihr den richtigen Platz in der Entwicklung der Malerei anzuweisen. Der Augenblick wird kommen, wahrscheinlich sehr bald. Dann wird der Einspruch der Akademiker überflüssig sein, denn selbst die ästhetischen Stiefel werden dann das zum Gemeinplatz gewordene Urteil wiederholen, daß der Realismus seine Berechtigung hatte, daß er neben vorübergehendem Schaden

dauernden Nutzen stiftete und daß nach einem in der Geschichte der Kunst nicht seltenen halb wunderbaren Vorgange die Neueren, die selbst wenig oder gar nichts konnten, fähigere Nachfahren Wertvolles lehrten.

Der Caillebotte-Saal wird helfen, den Revolutionären der Sechziger Jahre die gerechte Schätzung zu erwirken. Gérôme hätte sich freuen sollen, daß der Saal geöffnet wurde. Denn er rückt eigentlich zum ersten Male eine Sage ins Licht der Geschichte. Alle Welt glaubt sich seit zwei Jahrzehnten berechtigt, über Realismus zu schwatzen, aber Wenige haben die urkundlichen Denkmäler wirklich gesehen, weil sie bisher niemals beisammen bequem zugänglich waren. Die vorbildlichen naturalistischen Werke waren meist in wenig beachteten seltenen Ausstellungen flüchtig gezeigt worden, dann hingen sie in den Werkstätten ihrer Schöpfer oder in einigen Privatsammlungen und wer nicht entweder seit dreißig Jahren in Paris lebte und alle Einzelheiten der Kunstbewegung mit scharfer Aufmerksamkeit beobachtete oder nicht mühselige Forschungs- und Entdeckungsreisen unternahm, der konnte von ihnen nur nach unzuverlässigen Nachbildungen oder nach völlig wertlosem Hörensagen reden. Jetzt liegt der Stoff endlich vor Aller Augen da. Wer fähig ist, eigene Eindrücke zu empfangen, der kann sie sich verschaffen.

Übertriebene Schwärmerei für die Urheber der Freilichtbewegung wird nun ebensowenig zu entschuldigen sein wie ihre Verurteilung ohne mildernde Umstände. Jene wird angesichts der Caillebotte-Sammlung auf den ersten Blick als schlichte Schwachköpfigkeit, diese als Mangel an Verständnis erkannt werden. Das ist das große Verdienst dieses Museumssaales: er führt Alles an, was sich zugunsten

des Realismus sagen läßt, und er zeigt zugleich mit Unerbittlichkeit dessen Grenzen.

Von den Malern, die in der Sammlung vertreten sind, möchte ich Raffaelli von vornherein ausscheiden. Er ist kein Arbeiter der ersten Stunde. Er ist auch später, als er sich der Bewegung anschloß, kein Rechtgläubiger gewesen. Man warf ihn aus Oberflächlichkeit mit den Realisten zusammen, weil er anfangs immer, wie diese manchmal, ein pessimistischer Wahrheitsbekenner war. Seine Gemütsfärbung bestimmte die Wahl trüber Vorwürfe — er verweilte in seiner Weltbetrachtung mit selbstquälerischer Vorliebe bei niederschlagenden Anblicken, bei Spittelkranken, bei Sonnenbrüdern der Pariser Festungsgräben, bei armen Menschenwracks, die im Straßenstrom der Weltstadt treiben; er erzählte sie herzbrechend genau; er trug sie in dürftigen, kümmerlichen Schmutzfarben vor, in dem Staubgrau ungefegter Vorortstraßen, dem kranken Kalkweiß und Kotbraun verwahrloster Hausmauern, dem verwaschenen Grünblau verbrauchter Baumwollblusen. Aus dieser Stimmung sind seine „Genesenden im Hospitalhof" mit den fahlen Gesichtern unter den weißlichen Zipfelmützen und den ausgemergelten Leibern im blauen Schlafrock auf den aussätzig bemoosten Steinbänken vor dem grämlichen Krankenhause gemalt. Dieses Bild, wie alles von Raffaelli, entschädigt für die Unerfreulichkeit der Anekdote durch die strenge Ehrlichkeit der Zeichnung und in dem Straßenbilde „Hinter Notre-Dame" läßt die überraschend wirkungsvolle Verwendung des lustig roten Tuches einer Arbeiterin im Vordergrunde mitten in den gedämpften Tönen eines halblichten Pariser Tages bei unsicherem Wetter erkennen, welcher kluge und vertrauenswürdige Kolorist dieser Künstler ist,

der so lange eigensinnig aus einer degradierten Palette malte. Heute hat er seine innere Gedrücktheit überhaupt verwunden und in seiner Seele lacht heller Sonnenschein, dessen Glanz man in allen seinen neueren Bildern spürt.

Der eigentliche Urheber der neuen Richtung war Eduard Manet. Von seinen drei Bildern des Caillebotte-Saales ist eines, die „Olympia", ein Hauptstück; es gehörte schon seit längerer Zeit der Luxembourg-Sammlung an und inmitten der akademischen Werke des Museums schien es so befremdlich, daß es den meisten Besuchern Ausrufe des Unwillens entriß; dazu kommt eine nichtssagende braune Dame in einer Mantille und der wichtige „Balkon". „Olympia" ist ein welkes, verfallenes Frauenzimmer von der Gattung, die man in Paris als „die alte Garde" zu bezeichnen pflegt; die Person, deren Kopf wie für einen Gesellschaftsabend hergerichtet, die aber sonst völlig unbekleidet ist, liegt auf einem Bette ausgestreckt und zeigt ihre Reize, die imstande wären, Don Juan selbst zur Klosterregel der Keuschheit zu bekehren; neben dem Lager steht eine hübsche Negerin und macht sich mit ihrer Herrin zu schaffen. „Der Balkon" zeigt zwei Damen auf dem Söller, mit einem Freunde und einem Diener im Hintergrunde. Die beiden Bilder enthüllen die Absichten und die Methode Manets. An der „Olympia" ist nichts von „Impressionismus" und Freilicht zu bemerken. Der Schauplatz ist ein geschlossener Raum, den zerstreutes Stubenlicht erfüllt. Die beiden Frauengestalten sind genau, ja ängstlich und eigentümlich trocken gemalt. Da würde man vergebens die Flottheit und kühne Farbenschleuderei suchen, die man jetzt für Kennzeichen des Impressionismus hält. Es ist alles mühselig und peinlich gezirkelt, ohne Schwung,

ohne Freiheit, ohne Herrschaft über das Modell und den Ton. Revolutionär ist das Bild nur durch seine Aufrichtigkeit. Als es entstand, malten die anerkannten Meister hübsch; wo sie Nacktheit vorzutragen hatten, da pinselten sie eine Art konventioneller Rosa-Gallerte hin, ohne Knochen, ohne Physiognomie, glatt, durchschnittlich, oberflächlich gefällig wie Porzellanpuppen, unkünstlerisch und unaussprechlich langweilig. Gegen diese naturfälschende Hübschmalerei empörte Manet sich in der „Olympia". Er wählte das abstoßendste Modell, das er finden konnte, und er gab es in seiner ganzen abstoßenden Wahrheit buchstabengetreu wieder. Er zeigte, daß es verhältnismäßig nicht zu bejahrtes Frauenfleisch gibt, das nicht aus Schnee und Rosenblättern besteht. Er lehrte seine Wahrheit brutal, ungeschickt, mit flegelhafter Versündigung gegen den guten Geschmack und gegen die Galanterie, aber temperamentvoll und überzeugt. „Der Balkon" verkündet bereits die frohe Botschaft des Freilichts. Die beiden Frauen baden in vollem Tageslicht, das ihre Gesichter grausam mißhandelt. Auch hier trägt Manet die Scheuklappen, die seinen künstlerischen Gesichtskreis einengen. Er will der braunen Brühe, die in den Meisterwerkstätten der Kunstschule für die alleinseligmachende Farbe ausgegeben wurde, sonnige Helle entgegensetzen; er läßt also sein Licht aufgehen, das die Dunkelheiten besiegt und zerstreut, aber er vergißt, daß Sonnenglanz die Lokalfarben beeinflußt, daß er ihnen, je nach ihrem Leuchtwerte, verschiedene Wirkung gibt, daß er sie, und wären sie noch so gegensätzlich, in eine einzige Grundharmonie von Silber- oder Goldton einhüllt und einschmelzt, und er legt die echten Farben der Dinge ahnungslos wie ein patzendes Kind unverändert und unausgeglichen auf die Leinwand. Ich zweifle

nicht daran, daß das Graugrün der Fensterläden und das Giftgrün der schräg gekreuzten Eisenstäbe des Balkons mit den industriellen Farben selbst gemalt sind, deren sich die Anstreicher bei diesen Gegenständen in der Wirklichkeit bedienen. Natürlich bringt diese Wahrheit im einzelnen die größte künstlerische Unwahrheit im ganzen hervor und das Bild, das die Pfingstpredigt des heiligen Freilichtes sein sollte, wird durch die Unzulänglichkeit Manets zu einer Anklagerede gegen die Sonne.

Claude Monet, dem Klassiker des Impressionismus, ist kein Unvermögen vorzuwerfen. Ihn verrät die Ausführung nie. Er sagt bis auf das letzte i-Tüpfelchen alles, was er sagen will, und wenn das Gesagte nicht befriedigt, so ist dies nicht, weil ihm die Worte fehlten, sondern lediglich, weil er nicht mehr zu sagen hatte. Monet ist ein Lichtkneiper, ein Lichttrunkenbold. Er kann an keiner lebhaften Lichterscheinung vorbeigehen, ohne bei ihr zu einer Malzeche einzukehren. Aber die Form ist ihm gleichgültig. Sie hat für ihn keine Physiognomie. Sie erweckt in ihm keine Ideenassoziationen. Er vernachlässigt sie denn auch. Er zeichnet und komponiert nicht. In seinen Bildern ist alles formlos wie in der Natur selbst, wenn man sie nicht mit dem im Gehirn vorbestehenden Gedanken von Ordnung und Deutung, kurz mit optischen und logischen Kategorien betrachtet. Aber er hat seinesgleichen nicht im Festbannen des flüchtigsten Zaubers spielender Strahlen, ihres Stäubens, ihrer Brechungen an Oberflächen jeder Beschaffenheit, an festen Körpern, Flüssigkeiten und Gasen. Seine „Bahnhofshalle" mit der weiten Öffnung gegen die Strecke hin, den bläulich durchlichteten Rauch- und Dampfwolken der pustenden Lokomotive, dem flimmernden Dunst unter

dem Gesparre des eisernen Daches ist als Wiedergabe vollkommen nichtssagender Beleuchtungseffekte unübertrefflich. Geläufig werden Bilder dieser Art erst werden, wenn die Photographie der natürlichen Farben so vervollkommnet sein wird, daß sie Augenblicksaufnahmen gestattet. Malerisch ebenso merkwürdig, künstlerisch in höherem Sinne wertvoller ist sein „Stubeninneres" mit einem schattenhaften Knaben und Blattgewächsen im Vordergrunde und einem spiegelnden Estrich, das von dem durch das Fenster des Hintergrundes kataraktisch hineinströmenden Tageslicht blau überflutet wird. Künstlerisch wertvoller: denn dieses Interieur von hoher Eleganz, dieser Schattenriß eines Kindes, dieser blaue Märchenton der Lichtüberschwemmung können immerhin Stimmung erwecken, d. h. nicht bloß sinnlich, sondern auch geistig wirken, nicht bloß die optischen Wahrnehmungszentren, sondern auch die höheren Zentren der Vorstellung und des Urteils anregen. „Das Frühstück im Freien" und zwei Landschaften und Seestücke sind nach derselben Formel gemalt wie die beiden geschilderten Tafeln.

Gueuneuttes „Frühsuppe" holt sich ihre Eingebung von Raffaelli, Degas („Tänzerinnen und deren Mütter") von Manet. Ich stelle Degas jedoch über Manet, denn er zeichnet leichter und geschmeidiger als dieser und wo er häßliche Wirklichkeit unter dem Zeugeneide seines naturalistischen Gewissens auszusagen hat, da tut er es nicht verärgert und herausfordernd wie Manet, sondern mit der Gottesgabe des Humors.

Bei P. A. Renoir wird Monets Freude am Licht zur Manier. Er hat nicht die einfache Wahrheitsliebe seines Kampfgenossen. Er verfällt in Übertreibung, die Absichtlichkeit und Originalitätshascherei verrät. Seine zwei „jungen

Mädchen" an einem Klavier von Preißelbeersaftfarbe, seine nackte Frauengestalt, auf deren Haut Lichter und Schatten so unglücklich spielen, daß sie wie braun und blau geknufft, stellenweise auch wie mit den Leichenflecken der Verwesung zweiten Grades besät erscheint, das „Mädchen auf der Schaukel" und besonders der „Ball im Moulin de la Galette" suchen durch ungewohnte Töne weniger zu überzeugen als zu verblüffen. Diese Bilder haben geschichtliche Bedeutung als Ahnen. Von ihren Farbenwitzen stammen die Besnardschen Scherze, von ihrem Sonnenregen durch schattendes Blattwerk die Scheckigkeit eines Zorn und namentlich eines Max Liebermann ab, die auf die Körper einen Ausfatz von gelben und rötlichen Flecken fallen lassen. „Das lesende Mädchen" Renoirs endlich ist eine einfache Verirrung. Wer an einem Bilde, das nicht eine bloße Skizze sein will, solche Handstummel duldet, der ist entweder unfähig oder gewissenlos, eins so schlimm wie das andere.

Pissarro ist der Triumph des gedankenlosen Sehens. Er erfaßt alle Verwandlungswunder, die das Licht verschiedener Jahreszeiten und Tagesstunden an den Dingen, über die es hinhuscht, vollbringt, mit derselben Sicherheit wie Monet, aber er denkt sich noch weniger dabei als dieser. Bei ihm dringen die Eindrücke, die er von der Außenwelt empfängt, überhaupt nicht über den Augenhintergrund hinaus. Er ist ein merkwürdiger Fall schärfsten Sehens mit der Netzhaut bei vollständiger Seelenblindheit.

Die Hymnensänger des „Impressionismus" behaupten, er sei in der Caillebotte-Sammlung nicht gut vertreten. Das ist eine Ausrede verlegener Aufschneider, die man jetzt festnageln kann und die sich hier, wo es leicht ist, ihre tollen Übertreibungen nachzuprüfen, beschämt und verwirrt drücken

möchten. Der Impressionismus hat nie bezeichnendere Bekenntniswerke hervorgebracht als die im Caillebotte-Saale vereinigten; er ist nie aufrichtiger gewesen als in Manets „Olympia" und Degas „Theatermüttern", nie aufgehellter als in Monets „Frühstück im Freien" und Pissarros Landschaft, nie in höherem Maße blitzschnell gesehene Erscheinung, gemalte Augenblicksaufnahme als in Monets „Bahnhofshalle". Jedes Urteil über den Impressionismus, das sich auf diesen Saal stützt, ist ein ausreichend begründetes, gegen das die versuchte Höherberufung an ich weiß nicht welche unbekannten Werke verworfen werden muß.

Die Maler, welche die neue Richtung einschlugen, sind menschlich interessant, weil sie viel und verhältnismäßig Großes gewollt haben, sie sind künstlerisch uninteressant, weil sie wenig gekonnt haben. Es ist die alte Tragödie von dem Willen, den die Kraft verrät, von dem Geiste, der subjektiv, der virtuell das Höchste vollbringt, aber objektiv nichts leistet, weil er an der Verwirklichung scheitert. Die Manets und Monets, die Renoirs und Pissarros wollten durch die Rückkehr zur alten Wahrheit eine neue Kunst schaffen. Das gibt ihnen ein Recht, sich zur Familie der erlauchten Renaissancehelden zu rechnen, die sich von der byzantinischen Schulüberlieferung freikämpften wie jene vom Pompier-Kanon eines Couture, Cabanel oder Baudry. Wen ein Cimabue und ein Giotto ergreift, der wird vor Manet und Monet nicht unbewegt bleiben. Besonders vor Monet. Denn er vollbrachte eine Schöpfungstat. Er sprach: „Es werde Licht", und „es ward Licht" in der Malerei; das Genesiswunder wirkt noch heute fort und nur an Gustave Moreau und den Präraffaeliten hat sich der Logos machtlos erwiesen.

Aber nachdem man ihnen diese Anerkennung gezollt hat, wird man sie auch verabschieden. Sie haben Wege gezeigt, aber sie sind die Wege nicht gegangen. Sie haben an Stelle krauser chinesischer Zeichen eine freie, glänzend fortschrittliche Buchstabenschrift erfunden, aber sie haben in dieser Schrift nichts zu sagen gehabt. Ihre Kunst ist bloß optisch, aber weder emotionell noch ideell. Sie waren gewöhnliche, ja zum Teil unschöne Seelen. Darum konnten sie trotz ihres ehrlichen Wahrheitsdranges und trotz des köstlichen Mittels der Sonnenhelle kein echtes Kunstwerk hervorbringen.

Sie haben indes nicht umsonst gelebt. Ihr Wirken ist fruchtbar geworden. Zwar hat es anfangs hauptsächlich Schaden gestiftet. Alle Stümper warfen sich auf ihre Nachahmung und das patzende Gesindel beider Welten gab vor, ihre Lehre so zu verstehen: „Zeichnen ist Aberglaube und je häßlicher eine Schwarte aussieht, um so schöner und namentlich um so moderner ist sie.“ Aber nach diesem Abschaum des Kunstpöbels kamen auch die Berufenen an die neue Richtung heran und zeigten, was sie in geweihten Händen geben kann. Mit dem Freilicht wurde Roll der Meister, der er ist, die Impression zeitigte einen Brangwyn, die Wahrheit, aber die schöne Wahrheit, nicht die abstoßende, gemeine, triumphierte in einem Whistler und Sargent. Die Schwächen und Irrtümer der Vorläufer haben verächtlichen Schmarotzern bei Schwachköpfen den vorübergehenden Ruf der Genialität verschafft, der rasch vor der Erkenntnis ihrer Erbärmlichkeit verfliegen wird; ihre hohen Absichten und zum Teile die von ihnen angegebenen Ausdrucksmittel aber haben vornehme Talente ausgestattet, die den Besitz der Menschheit an Werken der Schönheit dauernd bereichern.

Alfred Sisley.

In der Gruppe jener Realisten, deren ich in der vorhergehenden Studie über den Caillebotte-Saal des Luxembourg-Museums erwähnte, war Sisley einer der namhaftesten. Auch er, wie seine Genossen, wie Manet und Monet, wie Pissarro und Renouard, war ein Empörer gegen Überlieferungen und Prediger neuer Heilsbotschaften. Auch er leugnete mit schönem Trotz alte Götzen und verkündete Glaubenslehren, die ihm die ganze Wahrheit in sich zu schließen schienen. Wenn er wohl einige überzeugte Jünger, dagegen fast keine Gemeinde um seinen Altar oder seine Kanzel zu sammeln vermochte, so liegt dies einzig an der Nüchternheit und Herzenstrockenheit seiner Lehrsätze, die das ästhetische Andachtsbedürfnis der Kunstgläubigen nicht zu befriedigen vermochten.

Sisley war Landschafter. Er war es rein, mit Ausschluß jeder Beimischung. Er führte in seine Bilder niemals eine Menschen-, ja, so weit ich mich erinnere, auch nur eine Tiergestalt ein. Das einzige Leben, das in ihnen waltete und webte, war das des Äthers: das Spiel der Lichter, ihrer Brechungen, ihrer farbigen Zerstäubungen, ihres Hinüberschwindens in Schatten und Dunkelheiten von verschiedener Tiefe. Selbst die Pflanzenwelt, doch mit das Wesentlichste in der schulgerechten Landschaft, behandelte er

geringschätzig. Er hatte keine Achtung vor der anziehenden Individualität eines Baumes. Er interessierte ihn höchstens als ein Gegenstand im Sehfelde, der Sonnenstrahlen in bestimmter Weise auffängt und ablenkt. Er sah nichts von den Farben- und Formenwundern des Kleinlebens, das sich in einem Rasen, in einem Busch oder Unterholz abspielt und das dem sinnenden, dem kundigen Auge die ganze Naturtragödie des Kampfes ums Dasein enthüllt: das verzweifelte Ringen der Pflanzengattungen um Luft und Licht oder um Feuchtigkeit und Schatten; das siegreiche Vorherrschen einer oder einiger Arten; das demütige Flehen um Duldung einzelner versprengter Blumen oder Kräuter; die Niederlage und Flucht der Familien, die sich gegen übermächtige Angreifer nicht behaupten können; das Eindringen kühner Fremdlinge, die für sich unter den alteingesessenen einen Platz fordern; die Bündnisse befreundeter Gruppen, die zusammen siedeln und einander betreuen; die Einzelgefechte von Feinden, die einander zu erwürgen und auszurotten suchen. Wer sich nie in die Anblicke der Natur vertieft hat, der hält alle diese Bilder von Streit und Triumph vielleicht für Redensarten, denen keinerlei Wirklichkeit entspricht. Der Pflanzenbiologe weiß es freilich besser und mancher Landschafter auch. So namentlich die ersten englischen Prärafaeliten. Wie unleidlich auch ihre Schrullen und Verdrehtheiten sein mögen, auf die ich hier nicht eingehen will, das Eine muß man an ihnen rühmen: sie verstehen und lieben das Pflanzenleben, für sie hat jedes Gras und Kraut, von den Bäumen, diesen Herren, gar nicht zu sprechen, eine Physiognomie, ein persönliches Geheimnis, das sie zu enträtseln wissen und verraten oder wenigstens andeuten. Von alledem ahnt Sisley nichts. Für ihn ist eine

Rasenmatte eine Farbenfläche mit Abstufungen und eingesprengten abweichenden Flecken; immer wieder nur eine Lichtstudie und nichts anderes; niemals ein Ausdruck von Lebensvorgängen.

Hier liegt die Begrenzung seines Könnens. Ich habe in meinem Buche „Paradoxe" die Maler nach dem Range desjenigen Abschnittes des Zentral-Nervensystems zu klassifizieren gesucht, in welchem ihre Fähigkeit wurzelt. Ich gelangte mit dieser Methode zur Unterscheidung von Malern, die bloß Freude an Farben und ihren Zusammenstimmungen empfinden, von anderen, die neben der Farbenfreudigkeit, manchmal sogar ohne diese, entwickelten Sinn für die Verhältnisse der Dinge im Raume haben, also für Formen, gegenseitige Abstände, Bewegungen, soweit diese sich durch den festliegenden malerischen Vortrag andeuten lassen, endlich von solchen, die den sichtbaren Erscheinungen einen unsichtbaren Emotionsinhalt abzugewinnen und sie so darzustellen wissen, daß sie, ohne durch absichtsvoll hineingetragene, willkürliche, ihnen fremde Züge gefälscht zu werden, in natürlicher Weise seelische Vorgänge und Gefühle ausdrücken. Sisley nun ist ein Lehrfall derjenigen Maler, die es nur durch ihre Netzhaut und niedrigsten Sinneszentren sind, d. h. durch ihre Farbenempfindung und durch die starken Lustgefühle, die ihnen diese gewährt.

Sisley hat den feinsten Sinn für die leisesten Stufen und Stärken der Farbe. Um ein Bild aus einem benachbarten Sinnesgebiete zu gebrauchen: er leistet optisch, was akustisch ein Ohr leisten würde, das im Stande wäre, alle Töne einer etwa in Vierundsechzigstel-Intervallen fortschreitenden Chromatik rein zu empfinden. Dieses Vermögen gibt ihm seinen künstlerischen Rang, aber es war

auch der quälende Dämon seines Lebens. Denn was er so deutlich sah, das wollte er auch ebenso deutlich wiedergeben, aber das ist mit den Mitteln der Ölmalerei nicht möglich. Man vergesse nämlich niemals, daß die künstlichen Farben von der natürlichen Erscheinung, an die sie erinnern wollen, sehr verschieden sind. Jede Malerei ist eine Übersetzung, die weit hinter der Urschrift zurückbleibt, und selbst die raffinierteste Palette gestattet nur ein plumpes Nachtappen hinter den subtilen Farbenspielen der Wirklichkeit. Es ist reine Konvention, zu der unser Auge künstlich erzogen ist, daß wir in bestimmten Farbenspielen menschliches Fleisch, einen Abendhimmel, Laub, spiegelndes Wasser erkennen wollen. Wir haben in allen Fällen höchstens Annäherungen vor uns und selbst ein Mannesantlitz von Frans Hals gibt so wenig die wahre farbige Erscheinung der menschlichen Gesichtshaut wieder, wie etwa der bekannte Tonscherz im zweiten Satze der Pastorale den wahren Schlag des Pirols wiedergibt. Sisley übersah, wie übrigens die meisten Impressionisten, wie viele allerjüngste Tüpfler und Strichler, diese technische Grundbedingung, wenn man will: dieses Grundgebrechen aller Malerei mit den heute bekannten Mitteln und er bestand eigensinnig darauf, eine Schwierigkeit zu besiegen, die tatsächlich unüberwindlich ist. Seine ganze Lebensarbeit ist ein Ringen mit den Widerständen des Stoffes, das tief rührt, aber schließlich denn doch ungeduldig macht, weil man seine vollständige Aussichtslosigkeit erkennt. Er sucht die Quadratur des Zirkels, die, wie man ihm beweisen kann, nicht zu finden ist, und vergeudet zwecklos seine Kraft an dieses eitle Bemühen. Er ist darauf versessen, das flüchtigste Huschen, das sanfteste Schwingen eines Lichtstrahles und gleichsam die vierte Dezimalstelle

eines Farbenbruchs festzuhalten und auf die Leinwand zu bannen, und da er dieses Kunststück aus seinen Farbentuben trotz gelehrtester, verwickeltster Mischung nicht herauszaubern kann, sucht er sein Ziel mit neu erfundenen Kniffen der Pinselführung zu erreichen. So gelangt er zum Pünkteln und Tüpfeln. Zahllose kleinste Ansätze des Pinsels sollen ein Chaos von Farbenpünktchen hinterlassen, aus denen das Auge die Farbenspiele der Wirklichkeit herausfühlen, wenigstens herausahnen möge. Diese Methode ist überaus mühselig und gefährlich. Sie setzt große Geduld und die Fähigkeit voraus, in der Kleinarbeit immer die festen Linien der Zeichnung zu betonen. Denn verliert man diese Linien aus den Augen oder weiß man sie nicht aus den gleichmäßig über die ganze Leinwand ausgesäten Farbenlinsen deutlich hervorklingen zu lassen, so zerfließt das Bild zu einem formlosen Geklecks. Sisley selbst ist oft an dieser Klippe gescheitert. In wenigen glücklichen Augenblicken aber erreicht er mit seiner Methode allerdings Wirkungen, die man kaum für möglich halten würde. Es ist dann wirklich ein Tanz von Sonnenstäubchen in durchleuchteter Luft in seinen Bildern zu genießen.

An einem einzelnen Gemälde Sisleys geht selbst der Kenner leicht vorüber. Es ist unscheinbar. Auch eine ganze Reihe von Bildern, die verschiedene Stoffe darstellen, wird schwerlich einen großen Eindruck machen. Höchstens fallen gewisse Zartheiten des Tones, eine gewisse fernsichtige Klarheit der Luft auf. Sieht man dagegen neben einander Tafeln, die denselben Stoff zu verschiedenen Tagesstunden oder Jahreszeiten, bei verschiedener Belichtung und Wetterstimmung schildern, so erfaßt man staunend die Bedeutung dieses Künstlers. Es ist derselbe Gegenstand, doch so verändert,

daß man ihn kaum wiedererkennt. Man bewundert die Kraft, mit der Sisley die seltsam wechselnden Anblicke festzulegen weiß, und erlangt eine Ahnung von der Schwierigkeit, welche die Veräußerlichung von Wahrnehmungen bietet, denen jede andere als die geschärfteste Empfindung und peinlichste Aufmerksamkeit überhaupt unzugänglich bleibt. Sisley hat sich offenbar davon Rechenschaft gegeben, daß seine Meisterschaft ohne den Schlüssel der Vergleichung unverständlich ist. Er stellte deshalb in der Regel mindestens zwei, häufig noch viel mehr Behandlungen desselben Stoffes aus. So zeigte er im Marsfeld-Salon 1898 einen Strand, „Ladys Cove", in zwei Beleuchtungen, so 1896 die Kirche von Moret einmal durchsichtig-blaßlila kurz vor Sonnenuntergang, einmal schwach verschleiert schiefergrau bei Regenwetter. Ich erinnere mich einer Reihe von Studien der nämlichen Dorfkirche, die nacheinander alle Teile des Spektrums durchlief und auf jeder folgenden Tafel eine um so verblüffendere Offenbarung war, je genauer man ihre Form schon in allen Einzelheiten kannte. In der Geschicklichkeit des Transponierens eines Stückes in die verschiedensten Tonarten hat Sisley schwerlich jemals seinesgleichen gehabt.

Bewunderung der fast krankhaft übertriebenen Feinfühligkeit für schwächste Unterschiede in der Farbenstimmung, mitleidiges Nachfühlen der Verzweiflung des Künstlers über die Unzulänglichkeit einer immerhin groben Technik zur Vermittlung zartester Intentionen, das sind die Eindrücke, die man auch bei liebevollster Betrachtung der gelungensten Werke Sisleys empfängt. Traum und Sehnsucht, Erinnerung und Ahnung regen sie dagegen niemals an, denn alles Seelische, aller Gefühls- und Einbildungsinhalt fehlt ihnen vollständig.

An Sisleys Beispiel erkennt man die Richtigkeit eines Satzes, der, nackt hingestellt, fast herausfordernd paradoxal klingt und doch buchstäblich wahr ist: daß nämlich die Landschaftsmalerei, oder wenigstens eine gewisse Art der Landschaftsmalerei, unter allen Gattungen der bildenden Kunst die literarischste ist, diejenige, aus der man das Wenigste heraus- und in die man das Meiste hineinsieht. Die Landschaft scheint die Natur selbst wiederzugeben, also notwendig so objektiv zu sein wie ein Landmesserplan oder doch wie eine Photographie. Tatsächlich ist sie ungleich subjektiver als das Bildnis, die Geschichts- oder Genremalerei, denn sie gibt durchaus nicht die Natur wieder, sondern die Züge der Natur, welche die Aufmerksamkeit des Malers erregt, in ihm Stimmung geweckt haben, sie enthüllt uns also mehr als irgendeine andere Malerei die Seele des Malers, die Besonderheit seiner Empfindungsweise, die Richtung seines Träumens, den Inhalt seiner Sehnsucht. Wenn jedes Kunstwerk eine Beichte des Künstlers ist, so ist die Landschaft ein besonders vollständiges und aufrichtiges Bekenntnis. Sie ist ein Selbstbildnis des Malers, der hier alle Falten seiner Seele nachschreibt.

Die Natur an sich ist vollkommen ausdruckslos. Den Ausdruck fügt erst das Gefühl ihres Betrachters hinzu, wie erst seine Sinne die an sich farb- und lautlosen Bewegungen des Äthers und Stoffes in die menschlichen Empfindungswerte von Farben und Tönen übertragen. Die Betrachtung der Natur ruft in uns Ideenassoziationen wach und diese projizieren wir in die Natur. Deshalb finden wir in dieser den ganzen Emotions- und Gedankeninhalt unseres Bewußtseins wieder und deshalb wirkt die Natur auf jeden Betrachter so, wie es seiner Bildung und seinen Denkgewohnheiten entspricht.

Die Landschaftsmalerei ist denn auch eine fortlaufende Illustration zur Modedichtung ihrer Zeit. Sie ist antik-klassisch in der Renaissance und Spätrenaissance bis zu Poussin, ossianisch und rousseauisch im achtzehnten Jahrhundert, lamartinisch bei Corot. Es würde natürlich zu weit führen, hier nachzuweisen, welche Beziehungen zwischen jedem einzelnen großen Landschaftsmaler und seinem zeitgenössischen Schrifttum bestehen und wie sich gewisse scheinbare Ausnahmen von der Regel des Parallelismus zwischen Landschaftsmalerei und literarischer Tagesmode, Salvator Rosa, Ruysdael, Turner, um nur diese drei zu nennen, erklären lassen. Es ist indes nicht zu bestreiten, daß der Landschafter mit einer von der literarischen Zeitstimmung erfüllten Seele vor die Natur tritt und in sie hineindeutet, was er aus seiner Buchbildung behalten hat. Das Gemälde läßt dann auch im Geiste des Beschauers den Widerhall aller Dichterweisen, die ihn entzückt haben, ertönen und das leise Echo dieser tausend Dichterstimmen in unserer Seele ist es, wonach wir lauschen, wenn wir ein Landschaftsbild genießend betrachten.

Vor einem Sisleyschen Bilde lauschen wir aber vergebens. Es bleibt in unserer Seele alles still. Das macht: der Maler hat die Natur gänzlich unliterarisch angesehen. Sie erweckt in ihm keine Ideenassoziationen, darum erwecken seine Bilder auch in uns keine. Er hat Farbenspiele gesehen, an ihnen seine Freude gehabt und sich nichts weiter dabei gedacht, sondern sich nur angestrengt, sie getreu wiederzugeben. Wir verfolgen mit Neugierde seine Bemühungen und würdigen das Ergebnis, wenn sie erfolgreich sind. Aber Gemüt und Einbildungskraft haben an dieser Schätzung keinen Anteil.

Ist solche Landschaftsmalerei Kunst oder Kunststück? Die Frage ist wert, erwogen zu werden.

Camille Pissarro.

Er war einer der interessantesten Künstler unserer Zeit, dieser in St. Thomas auf den dänischen Antillen geborene, doch aus einer in Curaçao angesiedelten holländischen Judenfamilie von spanischer Herkunft stammende Pissarro, der 1903 in Paris, 73 Jahre alt, starb. Er war ein geborener Maler von der Gattung, deren Formsinn kaum über den Durchschnitt entwickelt ist, deren überaus feine, auf jeden optischen Reiz außergewöhnlich stark reagierende Farbenempfindlichkeit aber die Netzhauterregungen für sie zur Quelle tiefer Lust- und Unlustgefühle macht und ihr Vorstellen und Denken bestimmt, es gewissermaßen nach der Farbe hin polarisiert.

Über seinen äußern Lebensgang genügt es, wenige Worte zu sagen. Von seiner Neigung zur Malerei getrieben, kam er als Zwanzigjähriger nach Paris und hatte das Glück, vom alten Corot als Schüler angenommen zu werden. Neben seinem Meister sah er Th. Rousseau und Millet schaffen und lebte zwischen solchen Vorbildern die empfänglichsten Jugendjahre in der glorreichsten Barbizonzeit. Seine Naturanlage wies ihn gebieterisch auf die Landschaft hin. Diese ist denn auch sein ganzer künstlerischer Lebensinhalt. Von Millets Beispiel angeregt, hat er wohl auch in seiner Jugend Bauern in seine Äcker und Wiesen gestellt, sie

blieben aber immer bloße Staffage in der Natur und fesselten den Blick weniger als Boden und Pflanzen. Er hatte denn auch Selbsterkenntnis genug, bald auf die Menschendarstellung ganz zu verzichten, denn er sah ein, daß in der kleinsten Sode seines Rasens mehr Leben war als in seinen gewissenhaften, aber wenig bedeutenden Dörflergestalten. In der hohen Schule, in der er lernen durfte, erwarb er die Sicherheit und Kraft, die ihn bis ins Alter auszeichneten. Aber als er die glänzende Technik Corots, die Zeichen- und Inszenesetzungskunst Rousseaus bemeistert hatte, hörte er auf, nachahmender Jünger zu sein, und ging bewußt und entschlossen eigene Pfade, die zeitweilig von den Zielen Corots weitab lagen, zuletzt aber auf merkwürdigen Umwegen doch wieder zu ihnen zurückführten. Nicht lange warb er bescheiden und löblich mit wohltemperierten Arbeiten eines gediegenen Jünglings im Salon um Fleißzettel und gute Klassennoten der akademischen Meister. Er schloß sich alsbald den Stürmern und Drängern an, stellte von 1864 ab nur noch im „Salon der Abgewiesenen" und mit den „Unabhängigen" aus und wurde eines der hervorragendsten Mitglieder der Impressionistengruppe.

Nichts ist drolliger, als bei gewissen kritischen Kunstschwätzern Deutschlands die Erklärung des Ausdruckes „Impressionisten" und „Impressionismus" zu lesen. Diese übersinnlichen Phrasendrescher, die nicht ahnen, wie das Wort entstanden ist, glauben, es sei von Malern oder Ästhetikern mit der bewußten Absicht geschaffen worden, eine künstlerische Richtung zu bezeichnen und eine Methode des Vortrags elliptisch anzudeuten, und sie geben mit den bei dieser Brüderschaft üblichen verzückten Sehermienen die tiefsten, atemraubendsten Erklärungen des Wortes zum

besten. Die Wahrheit ist, daß der Ausdruck seine Entstehung dem Scherz eines Witzblattes verdankt, das sich nichts Besonderes, am allerwenigsten aber eine ästhetische Theorie, dabei gedacht hat. 1874 stellten nämlich die Maler, die seit zehn Jahren als „Freilichtkünstler" oder „Realisten" bekannt waren, im Empfangssalon des Schriftstellers und Photographen Nadar eine Anzahl ihrer Werke aus. Claude Monet war unter anderem durch einen Sonnenuntergang vertreten, der ganz in der Manier der letzten Jahre Turners gehalten war und den er „Impression" betitelte. Es war ein auffallendes und bezeichnendes Werk, formlos, bloß aus roten und orangenen Farbenbahnen bestehend, höchst anstößig für den, der die Naturbetrachtung nicht auf Farbenwahrnehmung beschränkt wissen will, sondern auch Umrißzeichnung, Modellierung fordert. Ein loser Spötter, der sich im „Charivari" über diese Ausstellung lustig machte, griff sich die Monetsche „Impression" als Musterstück der neuen Gattung heraus, bewitzelte sie im Ton eines echten Kalfakters und nannte in herabsetzender Absicht die Kampfgenossen Monets „Impressionisten", womit er nichts anderes sagen wollte, als daß seiner Ansicht nach ihre Bilder in derselben Weise geschmiert waren wie die „Impression" von Claude Monet. Das ist der platte Ursprung des Wortes, in das die deutschen Ausleger so Geheimnisvolles und Wunderbares hineingeahnt haben.

Pissarro gehörte zum Freundeskreise Monets und fiel unter die rasch in Umlauf gekommene Bezeichnung „Impressionist". In seinem Falle bedeutet das nichts anderes, als daß er in der Natur nur Lichtwirkungen, nur das Spiel der Sonnenstrahlen an den Dingen und um die Dinge suchte und fand.

Seit den drei oder vier Jahrhunderten, daß die Landschaftsmalerei zur Würde einer besondern Kunstgattung erhoben ist — das antike Landschaftsbild lasse ich hier außer Betrachtung, denn die Entwicklung des modernen knüpft nicht daran an —, kann eine Untersuchung, die auf die Antriebe und Absichten der Maler eingeht, drei verschiedene Arten von Landschaften unterscheiden, die ich die literarische, die lyrische und die optische nennen möchte. Ich wähle für alte, wohlbekannte Dinge die neuen Bezeichnungen nicht willkürlich, sondern weil sie meines Erachtens das Wesentliche besser treffen als die herkömmlichen.

Die literarische Landschaft, über die ich mich bereits in der Betrachtung über Sisley flüchtig ausgelassen habe, ist die, welche überlieferungsgemäß unter den Namen historische, heroische, ideale oder stilisierte Landschaft geht. Sie ist nicht von der Freude an der Natur eingegeben, sondern Erzeugnis der Einbildungskraft oder ausgeklügelte Verstandesarbeit, in beiden Fällen Lesefrucht. Sie ist, um es kurz zu sagen, fortlaufende Illustration zum herrschenden Schrifttum. Seit der Renaissance waren antike Heldenstoffe in der Dichtung bevorzugt. Das spanische Theater, Corneille, Racine lebten von ihnen. Selbst wenn sie die hohen Taten ihrer Helden in eine jüngere Vergangenheit und auf einen andern Schauplatz als den antiken Weltkreis verlegten, statteten sie sie doch mit hundert Anklängen an griechisch-römische Mythe und Geschichte aus. Poussin und selbst noch Claude Lorrain faßten ihre Landschaften als den Rahmen von Heldenromanen und -Dramen auf. Sie waren als Bühnendekoration gedacht, welche der Betrachter aus seiner Erinnerung mit den ihm aus der zeitgenössischen Dichtung vertrauten Gestalten im römischen Schuppen- oder gotischen Plattenpanzer bevölkern

mag. Um ihm dieses Phantasiespiel zu erleichtern, regen antike Tempel oder Ruinen, wohl auch Menschen in klassischer Tracht, die Ideenassoziation zur Beihilfe an. J. J. Rousseau ersetzte die heroische durch die sentimentale Mode, aber die Rückkehr zur Natur, die er und seine zahllosen Nachahmer predigten, bedeutete den Landschaftsmalern durchaus nicht die Versenkung in den Anblick der wirklichen Gotteswelt, sondern bloß den Ersatz der Helden und Ritter, der aufrechten und gestürzten Marmorsäulen ihrer Vorgänger durch Schäfer und Schäferinnen, durch ländliche Hütten und Hirtenfeuer. So illustrierte die Landschaftsmalerei der Reihe nach den Rasenden Roland, das Befreite Jerusalem und die Äneis, die Tragödien von Corneille und Racine, Rousseau, Geßner und Ossian, dann näher zu uns Viktor Hugo und die Romantiker, Zola und die Naturalisten, bis zu den letzten Symbolisten und Mystikern, deren Anschauung, soweit von einer solchen in ihren verqualmten Köpfen die Rede sein kann, uns aus den Bildern von Burne Jones und seiner festländischen Kopisten, auch aus den Landschaftskompositionen Puvis de Chavannes und Henri Martins entgegentritt. Man kann ruhig behaupten, daß von den Bildern der literarischen Landschaftsmalerei wohl kein einziges gemalt worden wäre, wenn ein Buch oder eine Literaturgattung sie nicht unter genauer Angabe aller Einzelheiten gewissermaßen bestellt hätte.

Die lyrische Landschaft ist die, welche man wohl auch als Stimmungslandschaft bezeichnet. Sie hängt mit der Natur weit mehr zusammen als die literarische; sie verdankt der Erinnerung an Bücher oder Dramen viel weniger; sie hat zum Schrifttum nur die Beziehung, daß der Maler

durch dieses vorgebildet worden ist, für gewisse Züge der Natur empfänglicher zu sein. Landschaftsbilder dieser Gattung könnten unter Umständen von Künstlern gemalt werden, die nie ein Buch gelesen oder ein Gedicht gehört hätten, wenn nur ihr eigenes Gemüt dichterisch gestimmt wäre. Für diese Malerei ist die Landschaft selbst ein Gedicht: Ballade, Romanze oder Idylle, manchmal wohl auch Melodrama. Sie erzählt etwas oder deutet wenigstens etwas an, je zarter, um so eindrucksvoller. Die Faltungen des Bodens, die Verschiebungen und Überschneidungen der Berglinien, das Dunkel der Wälder wecken Ahnungen, den Pfaden, die sich in der blauen Ferne oder hinter Hügel und Knick verlieren, folgt unsere Sehnsucht, aus dem schäumenden Bächlein steigt Kühle auf, über dem unbewegten Weiherspiegel brütet Geheimnis. Alles Unausgesprochene, teilweise Unaussprechliche, was ein stark empfindender Mensch mit reichem Innenleben in die Natur hineinträgt, webt und waltet auch in und über dem lyrischen Landschaftsgemälde. Es veräußerlicht eine komplizierte subjektive Stimmung, die sehr viele Sinnes-, Gefühls- und Gedankenelemente in sich schließt, Frühlingswonne, Herbstschwermut, Wintertrostlosigkeit, Grauen vor dem Unheimlichen, Unendlichkeitsschauer. Es ist anthropomorphisch gesehen. Es verdankt seine stärksten Wirkungen Zügen, die nicht in der Natur selbst liegen, sondern die ihr von der menschlichen Einbildung hinzugefügt werden. Die japanische Kunst kennt nur die lyrische Landschaft. In Europa hat sie sich zuerst bei den großen Niederländern, bei Ruysdael und van Ostade herausgebildet, um bei Corot ihren bis heute nicht überschrittenen Gipfelpunkt zu erreichen. Da sie Ausdruck in die Formen legt, muß sie diese bestimmt gestalten. Sie

zeichnet und komponiert also mit Bedacht. Sie geht von der realistisch wiedergegebenen topographischen Anekdote aus, wenn sie diese auch mit Transszendentalem durchsetzt.

Die optische Landschaft endlich ist die, welche nur die Spiele des gesammelten und zerstreuten, prallen und gebrochenen Lichtes in der Natur wiederzugeben sucht. Sie ist weder Buchillustration noch Geländedarstellung. Sie ladet nicht zum Naturgenuß im Sinne des großstädtischen Sonntagsausflüglers oder Sommerfrischlers ein. Sie bietet keine Schauplätze mit der Suggestion dar, darin unsere subjektiven Stimmungen auszuleben. Die Umrißlinie, die Plastik der Körper sind ihr gleichgiltig. Ihr ist alles nur Farbenfleck. Ihr ist alles nur Tummelplatz tanzender Sonnenstrahlen. Sie will den Wechsel und das Ineinanderfließen von Helligkeiten und Schatten, die gegenseitige Beeinflussung benachbarter oder übergreifender Farben, das Anschwellen der Lichttöne im Vordergrund, ihr perspektivisches Abklingen möglichst treu, möglichst vollständig wiedergeben. Sie schaltet systematisch die geistig-sittlichen Beziehungen als ihrer Kunst fremd aus. Sie schwärmt nicht für eine bestimmte Jahreszeit oder eine gewisse Architektur der Felsen und Berge. Sie weiß nichts von geheimem Zauber des Wassers, der Heide, des Waldes, der Schneesteppe. Sie gibt Licht in Skalenläufen, harmonisierten und dissonanten Akkorden und will nichts anderes geben. Diese Landschaftsmalerei ist eine Kunst der reinen Sinneswahrnehmung, die vorbestehende Gefühle und Gedanken über die Bewußtseinsschwelle rufen mag, aber selbst keine Gefühle und Gedanken vermittelt. Sie ist mit der Lautwirkung der Äolsharfe zu vergleichen, die den Gehörsinn mit Wohlklang anregt, ihm aber nichts thematisch

Differenziertes sagt. Debussy strebt neuestens bewußt zu diesen Ursprüngen akustischer Lustgefühlerregung zurück. Die Turner-Schüler in England und auf dem Festlande schlagen in der Landschaft denselben Rückweg zu einer Malerei ein, die unter Vernachlässigung des Forminhaltes den Nachdruck auf Licht- und Farbenharmonik legt.

In der Praxis beobachtet man neben den scharf umrissenen drei Gattungen der Landschaftsmalerei natürlich auch mannigfache Übergänge und Mischformen. Wenn etwa G. Poussin die literarische, Corot die lyrische, Turner zur Zeit der beginnenden Starbildung die optische Landschaft in ihrer theoretischen Reinheit vertreten, so sehen wir bei Claude Lorrain Lichtschwelgerei und Stimmungspoesie die mythisch-heroische Literaturmalerei durchdringen, die er seiner künstlerischen Erziehung verdankt und von der er sich trotz hoher Aufflüge nie ganz befreien konnte, und Segantini ist ein gutes Beispiel einer ursprünglich lyrischen Landschaft, die immer stärker zur optischen hinneigt, denn wenn er anfangs die Hochgebirgsformen liebevoll nachschrieb, war es ihm zuletzt nur um das Festbannen des Lichtzaubers in dünner Luft, auf spiegelndem Eisglast und Firnschnee zu tun.

Camille Pissarro war vorwiegend, in einzelnen Abschnitten seines künstlerischen Entwicklungsganges ausschließlich, optischer Landschafter. Die Naturstimmung, die sich aus der Begegnung von Berg und Wald, von Wasser und Ried, aus den Formen der Bäume und Felsen, aus den Besonderheiten des Pflanzenlebens und den Bewegungen des Geländes ergibt, fühlte er offenbar nicht und er kann sie auch nicht erwecken. Er war nichts und wollte nichts sein als Priester und Dichter des Lichts. Wo dieses aufsiel, welche Gegenstände es erhellte und umspielte, war ihm

so gleichgültig, daß dieser Landschafter ebenso oft städtische Anblicke malte wie solche der freien Natur. Ansichten der Pariser Boulevards, der Operavenue, der Seine, von den Brücken gesehen, der Straßen und Plätze von Rouen nehmen in seinem Werk einen ebenso breiten Raum ein wie Studien des Marnetals und südenglischer Hügel. Dank der guten Schule, aus der er hervorgegangen, ist er nie ins Formlose zerflossen wie zu viele seiner Mitstrebenden. Er konnte sich nicht enthalten, bestimmt zu zeichnen; das war der Gang seiner geschickten und tapfern Hand, die seinem Willen durchging. Aber der einzige Held seiner Bilder, dem seine Aufmerksamkeit und Liebe galt, war das Licht.

Seit er über die Formel der Corotschen Stimmungslandschaft hinausgewachsen war, suchte er mit unablässigem heißem Streben eine Methode zu finden, die ihn befähigte, möglichst viel, möglichst intensives Licht, die ganze Sonne, in sein Bild zu schöpfen. Was er selbst fand, befriedigte ihn nicht. Als Seurat, der zweifellos an einer Sehstörung litt, mit seinem Pünkteln hervortrat, bemächtigte Pissarro sich sofort der neuen Manier und wurde Pünktler bis zur Bewußtlosigkeit. Seurat lehrte bekanntlich, daß der Maler, um der Farbe Wahrheit und Kraft zu geben, den Ton nicht auf der Palette mengen und fertig auf die Leinwand auftragen dürfe, sondern ihn in seine Urfarben, die aus dem Spektrum bekannt sind, zerlegen und in kleinen Flecken nebeneinander hinsetzen müsse, um es dem Auge zu überlassen, sie auf der Netzhaut wieder zusammenzusetzen. Dieser optische Vorgang sollte der Natur abgelauscht sein, die auch nur als Einzelfarben biete, was wir als Farbensynthese empfinden. Die Theorie ist barer Unsinn. In der Natur geschieht nichts dergleichen. Wenn wir grünes Gras sehen,

so sehen wir nicht gelbes und blaues Gras, das unser Auge zu grünem mischt, sondern wir sehen einen Körper, von dem Ätherschwingungen der Wellenlänge ausgehen, die auf der Netzhaut die Grünempfindung hervorrufen, und um diese Wirkung des Grases nachzuahmen, haben wir auf der Leinwand nur einen Farbstoff zu verwenden, von dem Ätherschwingungen ähnlicher Wellenlänge ausgehen. Unwissenschaftlichen Malern aber imponierte das wissenschaftlich tuende Kauderwelsch Seurats, der nach beliebter Manier einen Sehfehler durch eine nachträglich erfundene Theorie in einen Vorzug zu verwandeln suchte, und sie verlegten sich auf das Pünkteln um so eifriger, als die zahllosen bunten Fleckchen wirklich einen flimmernden, wirbelnden Eindruck machten, der oberflächlich an das Beben heißer Luft über einer besonnten Ebene am Hochsommermittag erinnerte.

Nur oberflächlich. Pissarro kam bald dahinter, daß das Pünkteln nicht wirklich mehr Licht in seine Bilder brachte, und er gab es wieder auf. Er überließ die Seuratsche Methode den Strebern, die dem Absonderlichen zulaufen, weil sie damit aufzufallen hoffen, und denen eine Malweise besonders paßte, die mit der Farbe auch die Linie auflöste und ihnen das leidige Zeichnen ersparte, das ihnen immer den größten Kummer machte. Er selbst aber kehrte wieder zu der ehrlichen Pinselführung zurück, die er von seinen großen Meistern gelernt hatte.

Die überwundene Pünktelepisode seines Lebens beleuchtet aber den schmerzlichen Grundirrtum Pissarros und seiner Genossen. Sie wollten Licht malen und wollten damit etwas Unmögliches. Denn das Licht ist mit Farben, die nicht selbst Licht ausstrahlen, die nicht phosphoreszent oder fluoreszent sind, nicht darzustellen. Alles, was man mit

Farben erreichen kann, ist, die Erinnerung an Licht zu erwecken und durch das im Gehirn aufleuchtende Erinnerungsbild dem Bewußtsein einen unmittelbar empfangenen Sinneseindruck vorzutäuschen. Die ganz großen Meister der optischen Landschaftsmalerei erkennen oder fühlen bald, daß der Pinsel zwar die Illusion der Belichtung hervorzaubern, aber kein Licht malen kann, und sie wenden sich von einer aussichtslosen Sisyphosarbeit ab, um nur noch Nebel- und Dämmerbilder zu schaffen, aus denen das nicht nachzuahmende Sonnenlicht grundsätzlich verbannt ist. Das lehrreichste Beispiel dafür ist James Whistler. Wer aber nicht die instinktive Sicherheit des Genies besitzt, der wird sich der Grenzen des menschlichen Könnens nicht bewußt und wälzt unermüdlich den runden Stein immer wieder bergaufwärts.

Pissarro hätte sich viele Stunden tragischen Suchens, Ringens und Ohnmachtsgefühls erspart, wenn er die ursprüngliche Tatsache gekannt oder anerkannt hätte, die Friedrich Hebbel in das theologisierende, doch deutliche Epigramm faßte:

Der die Sonne erschuf, wird ewig ein anderer bleiben,
Als der fleißige Mann, der die Veduten uns malt.

Zur Psychologie Whistlers.

„Oder meinen Sie, Prinz, daß Rafael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?“ läßt Lessing den Maler Conti zum Prinzen Gonzaga sagen. Das schien vor anderthalb Jahrhunderten paradoxal und wurde wohl deshalb einer der meist angeführten Aussprüche Lessings. Es hat inzwischen das Schicksal vieler Paradoxe erlebt: es ist Gemeinplatz geworden. Heute weiß jeder Dilettant der Psychologie, daß nicht Arm und Hand, das heißt die Ausführung, den Maler machen, sondern seine optischen Hirnzentren, das heißt seine Empfindlichkeit für Gesichtseindrücke, seine spezifischen Reaktionen auf Form und Farbe. Geborener Maler, Maler aus organischer Notwendigkeit und jeder Bildung voraufgehendem natürlichem Drange ist man nur durch die besondere Entwicklung oder Reizbarkeit jener Zentren.

In der Malerei sind aber zwei Elemente auseinander zu halten: Zeichnung und Farbe. Auf die Sehzentren gehen auch sie beide zurück, aber sie entsprechen verschiedenen Empfindlichkeiten. Optische Zentren, die Unterschiede der Lichtstärke besonders scharf und fein wahrnehmen, sind die wesentliche organische Voraussetzung des Zeichentalents, denn was wir mit dem Auge, ohne Zuhilfenahme des Tast- und

Muskelsinnes, als Umriß oder Form wahrnehmen, das sind lediglich Unterschiede der Lichtstärke. Optische Zentren dagegen, die für die Verschiedenheiten der Wellenlängen des Lichtes besonders empfindlich sind, bilden die Unterlage des Farbensinnes und des koloristischen Talentes. In der Regel treten zeichnerisches und koloristisches Talent gepaart auf, wenn auch mit Vorwiegen des einen oder des andern, denn hochentwickelte oder besonders reizbare optische Zentren sind naturgemäß für optische Eindrücke jeder Art, sowohl für Intensitäts- wie für Wellenlänge-Verschiedenheiten des Lichts, über den Durchschnitt empfindlich. Aber immer ist dies nicht der Fall und es gibt genug trockene, scharfe Zeichner ohne Farbensinn und Farbenschwelger ohne die Fähigkeit, Formen zu erfassen und plastisch wiederzugeben.

In einem Gehirn, das durch die besondere Entwicklung oder Reizbarkeit der optischen Zentren morphologisch oder funktionell gekennzeichnet ist, beherrschen diese alle Hirnfunktionen, namentlich auch das Gedächtnis und die Ideenassoziation. Die ganze Denktätigkeit hat einen optischen oder visuellen Charakter, sie steht in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Sehen. Das Gedächtnis hält fast ausschließlich Erinnerungsbilder des Gesichtssinnes fest und die Ideenassoziation verknüpft hauptsächlich Bilder dieser Kategorie miteinander. Jede Formwahrnehmung ruft Formvorstellungen ins Bewußtsein. Die Phantasie ist „innerlich durch und durch voller Figur", wie Albrecht Dürer es in seinen „Tagebüchern" naiv und wunderbar anschaulich ausdrückt. Das Weltbild dieses auf das intensive Schauen vorgerichteten Gehirns ist weder laut noch bewegt, aber bunt, blitzend, glanzvoll wie ein musivisches Werk aus Edelsteinen und Schmelzen. Alle inneren Verbindungsbahnen zwischen den

verschiedenen Hirngebieten sind nach den optischen Zentren hin ausgeschliffen und alle Hirntätigkeiten, alle Emotionen, alle Vorgänge unter der Bewußtseinsschwelle lösen auch zentraloptische Erregungen aus.

Whistlers Lebenswerk offenbart mehr als das irgend eines andern Künstlers unserer Zeit die tiefe organische Ursprünglichkeit seines malerischen Genies. Man kann an ihm die Psychologie des geborenen Malers wie an einem Schulfalle beobachten. Gleich seine Unterschrift ist ein prächtiges Beispiel der Ideenassoziation eines Visuellen. Sie besteht, wie jedem bekannt ist, der Werke von Whistler gesehen hat, aus einem Falter mit gleichmäßig ausgebreiteten Flügeln. Man hat darin der Himmel weiß welches Sinnbild sehen wollen und die wildesten, ausgefallensten Erklärungen dafür gesucht. Wenn man den Meister um Aufschluß bat, lächelte er und machte eine geheimnisvoll ablehnende Bewegung. Es unterhielt ihn köstlich, seine Bewunderer sich mit tiefsinnigen Deutungsversuchen abrackern zu sehen. Sie hatten eben keine Augen. Sie wußten nicht zu schauen. Der Schmetterling ist nämlich nichts anderes als der Anfangsbuchstabe von Whistlers Namen, ein großes W. Ein gotisches Zier-W mit bauchig ausladenden zwei Seitenlinien und einem Mittelbalken erinnert lebhaft an einen schwebenden Schmetterling mit dem zylindrischen Leibe zwischen den ausgebreiteten Flügeln. Die von Formähnlichkeiten bestimmte Ideenassoziation ließ Whistler, als er das W seiner Unterschrift malte, an einen Falter denken und er gestaltete in der Folge dieses ausdrucksvollere Bild unter Vernachlässigung des ursprünglichen Buchstabens aus, der ihm fahler und nichtssagender schien. Der Schmetterling trat immer mehr hervor, das W immer tiefer zurück und

es ist nicht unmöglich, das Whistler zuletzt seinen Ausgangspunkt selbst vergessen hat.

Whistler war ein Formbildner ersten Ranges, wenn er wollte. Aus der strengen, peinlich rechtschaffenen Schule Gleyres ging er als Meister der Zeichnung, des Umrisses wie der dreidimensionalen, stereoskopisch gesehenen Körperlichkeit, hervor. Ein Blick auf seine wunderbar plastischen Bildnisse, namentlich der ersten Periode, lehrt dies unwiderleglich. Aber in dem Maße, wie seine Eigenart durchschlug, vernachlässigte er die Form und versenkte sich immer ausschließlicher in die Farbe. In der zweiten Hälfte seines Lebens interessierten ihn die Umrisse der Gegenstände fast gar nicht mehr; er verweilte nur bei ihrer farbigen Erscheinung, bei dem Wohl- oder Mißklang ihrer Tönung. Das macht: seine optischen Zentren waren weit mehr gegen die Unterschiede der Wellenlänge als gegen die der Intensität des Lichtes empfindlich. Daraus mußte sich notwendig ein Widerspruch zwischen ihm und den Durchschnittsmenschen ergeben, der unlöslich war, weil er aus Verschiedenheiten der Hirnbeschaffenheit hervorging. Wer nicht die besondere Farbenhyperästhesie Whistlers hat, der kann sich einfach in sein Sehen nicht finden. Er kann sich so wenig die Eindrücke vorstellen, die Whistler durch seinen Gesichtssinn empfängt, wie etwa die, welche einem Spürhund durch seine Nase zugeführt werden. Wenn der wonnig und schmerzlich überempfindliche Farbenfühler und der stumpfe Umrißseher, das heißt Lichtwahrnehmer, sich gegenseitig auseinanderzusetzen suchten, mußten sich die nicht aufzuklärenden Mißverständnisse ergeben, die seinen berühmten Prozeß mit Ruskin zu einem Schwank von erschütternder Komik machen. Ruskin würdigte nur die Zeichnung. Sein

Verständnis ging nie über den Umriß hinaus. Für ihn war das Gemälde eine Schrift, die Gefühle und Gedanken mit dem schärfsten Konkretismus ausdrücken sollte. Er forderte davon eine bestimmte, in klare Worte faßbare Mitteilung, wie von einer Erzählung, einem Reiseberichte, einer naturwissenschaftlichen Abhandlung. Ein Bild, das sich von einer Abbildung unterschied wie Musik von artikulierter Rede, ein Bild, das nur eine allgemeine, nicht konkretisierte Erregung des farbenempfindlichen Sehzentrums und das sie begleitende und betonende Lustgefühl veräußerlichen wollte, mußte ihm nicht nur unbegreiflich bleiben, sondern auch, weil er ein stark fühlender Rechthaber war, ein Mutwille, ja eine Ruchlosigkeit und persönliche Beleidigung scheinen. Ruskins Kritik der „Nocturne in Schwarz und Gold" war eine um Verbalinjurien vermehrte Neuausgabe der Fabel vom Storch und Fuchs, die einander gegenseitig zum Essen einladen. Es war kindlich von Whistler, daß er den zornmütigen Kunstinquisitor verklagte, der dem Maler die Genauigkeit des Geologen, Botanikers und Ingenieurs zur ersten Pflicht machte. Er durfte keine Gerechtigkeit von Richtern erwarten, die nicht wie er, sondern wie Ruskin sahen und fühlten. Richter Huddleston war guten Glaubens, als er in dem unsterblichen Verhör, das Whistler selbst in seiner reizenden Schrift „Die schöne Kunst, sich Feinde zu machen" für die Nachwelt aufbewahrt hat, mit dem Künstler Wechselreden wie diese führte: „Welcher Teil des Bildes stellt denn eigentlich die Brücke vor? Behaupten Sie etwa, daß dies die richtige Darstellung einer Brücke ist?" (Es handelte sich um die „Batterseabrücke im Mondlicht".) — „Ich hatte nicht die Absicht, eine richtige Abbildung der Brücke zu geben." —

„Sollen diese Farbenkleckse darauf Menschen darstellen?“ — „Sie stellen dar, was Ihnen beliebt.“ — „Ist das Ding da unten ein Boot?“ — „Es ist mir ein Trost, daß Sie das erkennen. Meine ganze Absicht war nur, eine bestimmte Farbenharmonie herauszubekommen.“ Er hörte diese Farbenharmonie. Ruskin und Richter Huddleston hörten sie nicht. Es war ganz aussichtslos, sie ihnen wahrnehmbar machen zu wollen.

Auch seine Eigentümlichkeit, seinen Bildern großartig prunkvolle Namen wie „Schwarz und Gold“, „Blau und Silber“, „Elfenbein und Gold“, „Purpur und Gold“ zu geben, ist allgemein mißverstanden worden. Man las „Silber und Blau“ und sah undeutlich krause Pinselbahnen von Blau mit Aufhöhungen von gedämpftem Weiß, die hohe See bei Nacht und Nebel andeutungsweise darstellend. Man eilte zu dem Bilde, das als „Elfenbein und Gold“ bezeichnet war, und erwartete etwas wie ein chryselephantines antikes Wunder oder ein florentinisches Prachtstück aus der Medicäerzeit zu erblicken, und was fand man? Eine wenig ausgeführte Frauenskizze in einem gelblich-weißlichen Akkord, in der man sich vergebens nach den kostbaren Stoffen umsah, die der Titel versprach. Darüber haben dann nicht Philister allein den Kopf geschüttelt und übelwollende Beurteiler haben von Geckerei, von Fopperei, von amerikanischem Bluff gesprochen. Sie haben dem Künstler bitter Unrecht getan. Er war durchaus aufrichtig. Seine optische Hyperästhesie empfand die Farben mit einem so gesteigerten Tonwert, daß er wirklich Gold, Silber und Purpur sah, wo minder reizbarer Sinn nur stumpfes Gelb, gedämpftes Weiß, unentschiedenes Rotbraun wahrnehmen konnte. Er begriff wahrscheinlich lange nicht, daß die

Anderen in den Anblicken der Wirklichkeit und in seinen Bildern davon die kostbaren Metalle und Edelsteine, die Perlen und das Elfenbein nicht bemerkten, die ihm aus ihnen entgegenleuchteten. Der Sprachgebrauch, der ein Niederschlag des allgemeinen Denkens und Fühlens ist, spricht vom Sonnengold und Mondsilber. Sonne und Mond machen also auch auf den Durchschnittsmenschen einen so starken optischen Eindruck, daß er an Gold und Silber, mit den begleitenden Obertönen von Pracht- und Kostbarkeitsvorstellungen, denkt. In Whistlers Bewußtsein aber begannen diese Vorstellungen schon bei leisen Erregungen mitzuklingen, wie weißlicher Schaum auf dunklen Wellen in der Nacht oder ein matter Frauenteint in cremefarbenem Kleide sie auslösen. Diese lichtschwachen Reize wirkten auf seine Empfindlichkeit wie Sonnen- und Mondgewalt auf andere. In der maniakalischen Erregung, deren akuteste Form die Tobsucht ist, wird das Gehirn des Kranken so überempfindlich, daß es auf die gewöhnlichen Sinneseindrücke wie auf unerträglich heftige Reize reagiert. Auch gewisse Gifte, von denen Haschisch das bekannteste ist, versetzen das Zentralnervensystem in einen Zustand der Hyperästhesie, in welchem der Vergiftete sich von Lichtfluten durchströmt fühlt und überall blendende Helligkeiten sieht. Die Empfindlichkeit, zu der nur Krankheit oder Gift ein Durchschnittsgehirn steigert, war Whistlers Sehzentren von Natur eigentümlich. Er war sich bewußt, daß er um etwas mehr hatte als andere, und fühlte sich ihnen überlegen wie der indianische Jäger dem städtischen Bleichgesicht vor einem Wildwechsel, den dieses gar nicht bemerkt, während er jenem tausend deutliche Aufschlüsse gibt. Als Künstler war er liebenswürdig bescheiden, als Mensch drollig hochmütig. Nicht auf sein Schaffen

bildete er sich etwas ein, sondern darauf, daß er feiner organisiert, das heißt aus besserem Teig geknetet war als die Vielen.

Seine Hyperästhesie drückt sich nicht in seinem Farbenschwelgen allein aus. Sie offenbart sich auch seltsam und packend in den Eindrücken, die er von der Erscheinung des Weibes empfängt und die er in seinen besten Frauenbildnissen mit einer nicht mehr innerhalb physiologischer Grenzen liegenden, sondern entschieden als krankhaft anzusprechenden Intensität veräußerlicht. Die Heftigkeit, mit der er junge, hochgezüchtete, nervöse Frauen fühlt, wirkt auf mich geradezu unheimlich. Ich denke an seine „Lady Meux", an andere kapriziöse Weiblichkeiten, die in den letzten fünfzehn Jahren in den Pariser Salons und in London ausgestellt waren. Er pflanzt sein Modell in irgend einer wunderlichen Haltung vor uns hin. Einmal steht es mit dem Rücken zu uns gekehrt, wendet aber wie in plötzlicher Laune den Kopf nach uns um; ein andermal zeigt es uns das volle Gesicht und blickt uns mit verkniffenem Munde und undurchdringlichen Augen, die Beunruhigendes sinnen faszinierend an. Diese verzogenen, grillenhaften Schönheiten tragen merkwürdige, persönliche Toiletten, die außer dem Gesicht, und manchmal den Händen, keinen fingerbreit Haut enthüllen und trotz ihrer Verwendung von Seide und Spitzen nach dem Feigenblatt schreien. Sie sind Bündel kranker Nerven, die vom Scheitel bis zu den Fingerspitzen in sadischer Aufregung zu beben scheinen. Es ist, als wollten sie die Männer zu wütenden Wagnissen reizen und hielten gleichzeitig die Krallen bereit, um die Verwegenen mit einem hohen Schrei der Lust zu zerfleischen. Alles toll Mänadische, alles unerbittlich Sphinxhafte, was Ibsen unfähig war, in

seiner Hedda Gabler glaubhaft zu verkörpern, spricht deutlich aus Whistlers Frauenbildnissen.

Sie sind vorbildlich geworden; vorbildlich für malende Abschreiber, die seine neurotischen Weiber bis ins Pornographische übertrieben; vorbildlich für hysterische Frauen, denen sie Posen und Seelenzustände suggerierten. Félicien Rops verdankt ihm vielleicht nichts, obschon seine weiblichen Dämone oft genug entkleidete Whistler-Bildnisse scheinen; er ist aus ähnlichen organischen Voraussetzungen selbständig zu ähnlichen Auffassungen des Weibes gelangt. Aber die Weiber von Zorn, Boldini, Alexander weisen auf Whistlers Besessene hin. Das Weib einer gegebenen Epoche bildet sich gern nach dem Ideal, das die Kunst und Dichtung der Zeit vom „interessanten" Weibe entwerfen. So wurde Whistler durch seine Frauenbildnisse ein Erzieher des ästhetisch überfeinerten Weibes der Gegenwart. Aber Whistler als Erzieher des Weibes ist mir unvergleichlich weniger sympathisch als Whistler der Feinfühler und Symphoniker der Farbe.

Gustave Moreau.

Das Haus, in dem Gustave Moreau die zweiundsiebzig Jahre seines Lebens (1826 bis 1898) verbracht hat, ist in ein Museum umgewandelt worden, das ungefähr seine ganze Lebensarbeit einschließt, nach dem Kataloge 1132 Nummern, von den Kopien und Skizzen seiner Jugend durch die großen vollendeten Gemälde bis zu den verheißungsvollen Entwürfen, uneingelösten Versprechen seines Alters. Es fehlt dieser Sammlung sehr wenig zur Vollständigkeit. Vielleicht mit der einzigen Ausnahme des ungleich minder interessanten Wiertz gibt es keinen zeitgenössischen Künstler, dem man in öffentlichen und privaten Galerien seltener begegnet als Gustave Moreau. Er hat nie verkauft, denn er hatte es zum Glücke nicht nötig, und er hat in der Zeit seiner Reife nicht ausgestellt, denn er scheute die Berührung mit den Menschen, die ihm fremd und unheimlich waren. Wer ihn kennen lernen will, darf also die Wallfahrt zu seinem Hause nicht scheuen, das er von seinen Eltern geerbt, einsam bewohnt und seiner Vaterstadt als unbelastetes Vermächtnis hinterlassen hat, und man wird die Wanderung lohnend finden, denn Gustave Moreau ist eine eigenartige Erscheinung, zu Schwermut stimmend und niederdrückend, wenigstens für lebens- und tatenfrohe Menschen, aber doch voll geheimen, seltsam bewegenden

Reizes auch für jene, die lieber unter heiterm Himmel in Luft und Sonnenschein atmen.

Gustave Moreau steht abseits vom gewaltigen Zuge der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, den die klassische Kohorte eröffnete, der Gewalthaufe von Rittern und Landsknechten der Romantik fortsetzte und der sich dann in der Legion der bürgerlichen Nationalgarde philiströs akademischer Routinekunst, in der Blusenschar der Realisten und zuletzt in den schwebenden und schwankenden Sonnenblumenträger-Gruppen des Symbolismus vor unseren Augen abrollte. Er ist in diese Entwicklungslinie nicht einzuordnen. Er ging seinen Weg für sich, taub für die Töne der Welt, von denen er nur die vernahm, auf die er selbst von vornherein gestimmt war. Er hatte einige wenige Geistesverwandte unter den zeitgenössischen Malern, aber er kannte sie nicht, und sie kannten wohl auch ihn nicht, und sie haben einander nicht beeinflußt, sondern wuchsen unabhängig von einander aus denselben Bedingungen gleicher Gemütsart und besonderer Stimmungen hervor, die in den mittleren Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts enge Ausnahmekreise beherrschten, ohne für diese Zeit oder irgendeine Zeit kennzeichnend zu sein. Denn diese Stimmungen sind rein subjektiv und hängen mit Äußerm nur insofern zusammen, als die Gesittung, wenn sie einen gewissen Grad der Intensität und Künstlichkeit erreicht, immer Menschen mit weit überwiegender Entwicklung der Phantasie hervorbringt, die beständig in ihr Inneres blicken und das Auge von dem bannenden Schauspiel der sich darin begebenden wunderbaren Ereignisse nicht abziehen können.

Moreau war ein solcher Phantasiemensch. Fern vom Leben, fern von der Wirklichkeit, blieb er stets in seinen

Traum eingesponnen und seine adlige Kunst diente ihm dazu, seine scheinbar mannigfaltigen, im Grunde wenig wechselnden Traumbilder festzuhalten. Sein Museum ist denn auch eine Welt für sich, mit der die objektive Außenwelt nicht mehr gemein hat als Träume und Delirien mit den Wirklichkeitsbildern, die ihnen als Anregung dienen und ihnen die Elemente ihrer subjektiven Kombinationen liefern.

Seit den frühesten Entwicklungsstufen des Geisteslebens hat es neben beobachtenden und handelnden Menschen sinnende und träumende gegeben, die sich vom Realen abwendeten und um sich eine Vorstellungswelt aufbauten, die ihre übermäßig entwickelte Einbildungskraft nach eigener Neigung und Bedarf ausgestalten und märchenhaft beleben konnte. So entstanden alle Symbole, Mythologien, Fabeln und Aberglauben, die im Folklore, in den Überlieferungen und besonders in allen Künsten festgelegt wurden. Die Gesittung führt auf diese Weise neben ihrer Erkenntnis der Natur eine von der Menschheit frei — wenn auch natürlich nach bestimmten psychologischen Gesetzen — erfundene Welt der Schatten mit sich, gleichsam einen geisterhaften Doppelgänger, den Astralleib der wirklichen Welt, und die herkömmliche Bildung, die mehr ästhetische als positiv wissenschaftliche Bestandteile in sich begreift, macht uns alle zu Doppelbürgern der wirklichen und der eingebildeten Welt. Die meisten von uns leben hauptsächlich in jener und besuchen diese nur in seltenen Stunden, die den einen bloße Erholung, den anderen Weihe und Erhebung bedeuten. Eine kleine Minderheit aber verzichtet auf ihr Bürgerrecht in der wirklichen Welt und zieht sich ganz in die eingebildete zurück, die von der künstlerischen Phantasie der

Menschheit in jahrtausendelanger Schöpfertätigkeit erzaubert wurde.

Moreau war ein Bürger der Schattenwelt, in der er phäakisch einen ewigen Sonntag lebte und bei deren Schönheiten schildernd zu verweilen er nicht müde wurde. Durch seine Darstellungen lernen wir sie in allen Teilen genau kennen. Ihre Landschaften sind seltsam gezackte Felsen, die aus Korallen gebildet zu sein scheinen, Kreide-Ebenen mit Mondflimmer-Reflexen, Bergschroffen aus Haufgewölk, Seen und Meere aus opalisierendem oder indigogesättigtem Öle. Die Tiere, die dieses hypnotisierende Paradies bevölkern, sind Einhörner mit silbernem Fell, verblüffende Drachen, die zu kraus sind, um furchtbar zu sein, milchweise Flügelrosse, auf der Schwanzspitze stehende, hochaufgerichtete Hydren mit sieben Köpfen, stymphalische Vögel mit Weibergesichtern, Sphinxe, Chimären und Phönixe. Selbst Flamingos, die der Erdenfauna am nächsten kommen, sind hier mit ihren wie in Blut getauchten Flügelsäumen ungleich pathetischer, als wir sie kennen. Die Flora weist neben monumentalen Wunderblumen, die an Kreuzrosen gotischer Kathedralen erinnern, eine „mystische Blüte" auf, ein entfernt callaähnliches Gebilde, das aus leuchtender Klippe im blauen spiegelnden Meere hervorsprießt und auf seinem schlanken Kolben zwischen den großen Hochblättern die heilige Jungfrau, von einem blendenden Heiligenschein umglüht, trägt. Die geistigen Wesen, die sich zwischen diesen wunderbaren Tieren und Pflanzen bewegen, sind Götter, Helden und Dichter: Tyrtäus, Orpheus, Hesiod, Sappho; Jason, Helena, Odysseus, Penelope, Pasiphae; Herakles, Dejanira, Ödipus; Jupiter, Apollo, die Musen, Semele, Leda, Europa; Prometheus, die Okeaniden; Moses, Buddha.

Jesus Christus, der gute Samaritaner; die Handlungen oder richtiger Zustände, in denen diese Götter, Halbgötter und Genien dargestellt werden, sind allen Mythologien und Theogonien entnommen. Jeder Mystizismus, der irgendwann und irgendwo wie ein Silbernebel aus chaotischen Menschenhirnen aufgestiegen ist, hat in Moreaus Seele Eingang gefunden und flutet darin in wechselnden Gebilden auf und nieder. Um Orthodoxie irgendwelcher Art ist es ihm dabei nicht zu tun. Sein bewegtes Gemüt hängt mit gleicher Zärtlichkeit an dem Heiligen jeglicher Herkunft und er kniet, wie die weitherzigen Heiden des Altertums, mit derselben Andacht auf der Schwelle der verschiedensten Götterreiche. Die Pallas Athene im Saale des Königspalastes von Ithaka, die sich am Gemetzel der Freier letzt, ist nach derselben Formel gestaltet wie die heilige Jungfrau der „mystischen Blüte“: in langwallenden weißen Gewändern schwebend, vom Heiligenschein umblitzt, ekstatisch in Blick und Miene und Händefaltung. Die chaldäischen Götterbilder im Triumphe Alexanders des Großen ahmen die hieratische Ruhe und den morgenländischen Sitz der Buddha-Amina-Statuen nach. Prometheus auf der kaukasischen Kuppe, unter dem Schnabel des Geiers zuckend, ist durch einen Familienzug mit dem gegeißelten Christus an der Säule verknüpft. Jason auf dem Hinterdeck der „Argo“ und der blonde unter den „heiligen drei Königen aus Morgenland“ sind in dieselbe Form gegossen. Moses, von der Grenzhöhe auf Kanaans blaue Fluren hinabblickend, der große Pan, das Schauspiel des Sphärenreigens betrachtend, scheinen Brüder. Jupiter, mit der in seinen Gluten hinschmelzenden Semele auf dem Schoße, hat die unnahbare Erhabenheit des kanonischen Gottvaters.

Für Moreau gibt es keine toten Religionen. Allem, was jemals Menschen ehrwürdig war, naht er in demütiger Scheu und schaudernden Gefühls.

Moreaus übersinnliche Vorstellungswelt enthüllt sich notwendig den Sinnen, wie in anderen Formen, so in anderen Farben, als sie uns von der Erfahrung her vertraut sind. Geisterlicht erfüllt die Bilder mit perlmuttern schimmernden Helligkeiten. Die seltensten und darum als Kleinode geschätzten Ausnahmebildungen der planetarischen Welt sind der Stoff, aus dem in diesen Gemälden alles besteht: die Bauten sind aus Gold und Edelsteinen, überall funkelt es von Rubinen, Saphiren und Smaragden. Moreaus erstaunliche Kunst bringt mit der Ölfarbenpalette Wirkungen hervor, die weit außerhalb ihrer Technik liegen: das sind riesige Limogesplatten mit durchsichtigen Schmelzflüssen, das sind Glasmalereien mit sonndurchleuchteten, juwelenartigen Farbenscherben, das sind byzantinische Mosaiken aus Lapis lazuli-, Jaspis- und Carneolstiften. Mit dieser Palette haben einige Quattrocentisten wie Mantegna, einige Vlaamen wie Van Eyck und Roger van der Weyden, auch noch Holbein, in ihren Bildern beschränkte Prachtstellen ausgestattet. Große Gemälde hat vor Moreau niemand mit ihr von einem Ende zum andern gemalt.

Der erste Eindruck, den man im Moreau-Museum empfängt, ist der, daß man in ein verwunschenes Schloß getreten ist, das etwas von der Schatzhöhle der Berggeister, etwas vom Palast der Elfenkönigin an sich hat, wie wir sie aus Tausend und Einer Nacht und dem deutschen Volksmärchen kennen. Und ist man länger geblieben und hat der Blick sich an das Gerieſel von Perlen und Edelsteinen, von Schmelz und Gold gewöhnt, so ist man überrascht

von der seltsamen und unheimlichen Starrheit und Stille all dieser Prachtwesen und fühlt erst recht, daß man von Larven und Gespenstern umgeben ist, die nur zum Schein Menschenform angenommen haben.

Moreau hat seine Anschauung nach Baudelaires Normen gebildet. Man glaubt in den Sälen seines Museums einen fortlaufenden Buchschmuck zu den „Fleurs du mal“ zu sehen.

„Je hais le mouvement qui déplace les lignes
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.“

„Ich hasse die Bewegung, die die Linien verschiebt, und niemals weine und niemals lache ich“ würde als Inschrift über dem Eingang den Grundzug der Moreauschen Kunst unübertrefflich in Worte fassen. Auf nahezu alle Gemälde, am meisten auf den „Triumph Alexanders des Großen“, „Die Freier der Penelope“ und „Die Töchter des Thespius“ passen, wie eine gewollte Beschreibung, die Verse des „Pariser Traumes“:

„Ich hatte aus diesen Schauspielen die unregelmäßigen Gewächse entfernt. Es war ein unabsehbarer Palast, ein Babel von Treppen und Bogengängen, voll Becken und Wasserfällen, die in mattes und oxydiertes Gold niederflossen. . . . Es waren unerhörte Edelsteine . . . und über diesen regen Wundern brütete eine Stille der Ewigkeit.“

Dieses „silence d'éternité“ ist das Bezeichnende der Moreauschen Kunst. Nichts bewegt sich hier. Alles ist starr wie Loths Weib nach der Verwandlung in die Salzsäule, wie die Menschen in Märchen, nachdem der Hexenmeister mit einem Winke seines Zauberstabes das warme Leben in ihren Adern hat stocken machen. Moreau vollbringt die Umkehrung des Pygmalion-Wunders. Sein

Pinsel entgeistert jeden Menschenleib, den er bildet, zur Statue. Man hat bei keiner seiner Gestalten die Empfindung, daß sie nach dem Modell gemalt ist. Sie machen allesamt den Eindruck, Kopien von Bildhauerwerken zu sein, und man wundert sich beispielsweise gar nicht, daß sein offenbar unvollendeter „Moses, in das gelobte Land blickend" auf einem ungefähr fleischfarbenen Leibe einen marmorweißen langbärtigen Kopf trägt: man nimmt an, Moreau habe hier einfach die natürliche Farbe seines steinernen Vorbildes wiedergegeben. Unter all den tausend Werken ist mir eigentlich nur eines aufgefallen, worin man etwas wie eine Regung von Leidenschaft spürt: die „Messaline". Die scheußliche Kaiserin, Sklavin ihrer tierischen Sinnlichkeit, besteigt entkleidet das schmutzige Lotterbett der Spelunke in der Suburra; der junge Plebejer, den sie sich herangewinkt hat, umschlingt mit beiden Armen ihren Leib; die fackeltragende Begleiterin des gekrönten Lasterbalges wendet den Kopf von dem abstoßenden Anblick weg. Man versteht sehr wohl die Bewegung dieser Sklavin, die sich für ihre Herrin schämt, aber nur zu gehorchen und zu schweigen hat. Auch die Gier, mit der sich der vor dem Pfuhl knieende Jüngling an dem ihm verheißenen Leib emporrankt, ist wahr und heiß. Hier ist wirkliches Leben, wenn auch in einer seiner niedrigsten Offenbarungen. Aber die Messaline selbst, doch die Hauptperson dieser Tragödie des Cäsarenwahnsinns, ist wieder ganz Moreau: mit ihrer steinernen Ruhe in einer Situation, die diese so wenig verträgt, mit ihrem assyrischen Fischblasenaugen-Profil gleicht sie einem Götzenbild aus einem babylonischen Tempel und man wundert sich, wie die Erregung des Begünstigten der von diesem Idol ausstrahlenden eisigen Kälte Stand halten kann.

Sein Temperament hat ihm seit dem ersten Erwachen künstlerischer Dränge seinen Bildungsgang, wie später die Wahl seiner Stoffe, vorgezeichnet. Er hat als Jüngling in Italien pompejanische Wandgemälde mit Inbrunst kopiert und später im Anblick der Quattrocentisten geschwelgt. Hier hat er auf den ersten Blick verwandte Seelen erkannt, hier hat gleichsam sein Blut gesprochen, sie sucht er, frommsinnig nachmalend, für spätere Rückerinnerung zu bewahren. Seine mystische Zuneigung zum Alten, Verschollenen, wie einem Grab Entstiegenen, ist ein Zug, der ihn mit den ungefähr gleichzeitigen Prärafaeliten verknüpft. Mit ihnen hat er auch die ungemein genaue, treue Technik gemein. Er ist, wenn auch ein kalter, doch unfehlbarer Zeichner. All sein Beiwerk: seine Architekturen, Ornamente, Geräte, Kleider, sind Wunder der archäologischen Gelehrsamkeit oder, wo diese versagt, der Erfindung, der geduldigen, peinlich vollendeten Ausführung. Seine Gewissenhaftigkeit ging so weit, daß er von jeder Einzelheit der großen Kompositionen wohl zwanzig oder mehr weit geförderte Skizzen malte, ehe er an die Hauptarbeit ging, und diese gleichwohl häufig unvollendet ließ, weil er seinem innern Richter immer noch nicht genug getan zu haben fühlte.

Diese leeren oder nur schattenhaft untermalten Flecke an der Stelle der Gesichter auf großen Bildern, an denen sonst Alles, die Muster der Gewandstoffe und Teppiche, die Zierate an den Prunkgefäßen, der Schmuck, die Waffen, die Säulenkapitäle, wie kunstgewerbliche Vorlagen präzisiert sind, geben dem Fühlenden plötzlich eine Vorstellung von dem Schmerze dieser ringenden Seele. Moreau floh das Leben, das seinem krankhaften Bedürfnis nach Ruhe und Stille zu wild, zu lärmend, zu rastlos war, aber es hörte

nicht auf, ihn wie ein geheimnisvolles Rätsel anzuziehen. Er hätte es gern begriffen, er hätte es gern gefaßt und festgehalten, aber er mußte sich bekennen, daß er ohnmächtig war, ihm beizukommen. Ein künstlich in der Retorte gebrauter Homunkulus, kann er nur in seinem Glasgefäß leben und muß umkommen, wenn er sich hinauswagt. Aber durch die Wände seines Gefängnisses erblickt er die von stürmendem Leben erfüllte weite, große, freie Natur, und in der Kälte seiner gläsernen Gruft erschauert er vor Sehnsucht nach dieser nahen und doch unerreichbaren Welt. Seine Sehnsucht ist jedoch ewig unstillbar. Er wird die Wonnen des warmen Lebensodems niemals fühlen.

Eugène Carrière.

Um wie viel besser haben es Maler und Kunstfreunde heute als in früheren Zeiten! Wollte man sonst ein Bild genießen, so mußte man es besitzen. Wollte man es kennen, so mußte man zu ihm reisen. Liebte man einen Künstler genug, um sich mit seinen hauptsächlichsten oder sämtlichen Schöpfungen umgeben zu wollen, so mußte man unbegrenzten Reichtum haben und sich eine eigene Galerie anlegen. Kopien sind ein bloßer Gedächtnisbehelf und nicht einmal ein guter. Von einem Stümper ausgeführt, sind sie schlechter als nichts; von einem begabten Künstler, geben sie die Persönlichkeit des Kopisten, nicht die des Urbildschöpfers. Auch die älteren Vervielfältigungsmethoden liefern entweder unbeholfene Übertragungsversuche oder sie sind eigenartige, unabhängige Kunstschöpfungen anderer Ordnung als die Malerei, die ihre besondere Schönheit haben, aber das Innerste und Feinste der malerischen Reize nicht zu erfassen vermögen.

Das ist seit den jüngsten Entwicklungen der Photographie und der auf ihr beruhenden Nachbildungsverfahren anders geworden. Will man sich überzeugen, mit welcher an Wunder grenzenden Vollkommenheit man heute Ölgemälde auf Papier überträgt, so daß jeder leichteste Pinselansatz, jede Bewegung der malenden Hand, jede kleinste

Paste, jede Unebenheit der Farbfläche, jede Wirkung der Leinwand, der Grundtönung, der Lasuren leibhaftig wiederzufinden ist und man tatsächlich die ganze persönliche Arbeit des Künsters vor Augen hat, so sehe man sich das prachtvolle Foliowerk an, das unter dem Titel „L'oeuvre de E. Carrière, Texte de Gustave Geffroy", bei H. Piazza & Cie. in Paris erschienen ist und die Nachbildung von 150 Gemälden und Skizzen von Carrière, darunter 75 auf Bristol aufgezogen und 75 in den Text eingeklebt, enthält. Freilich, es fehlt noch die Farbe. Erst wenn die Photographie auch diese wiedergibt, wird das letzte Wort der Echtheit in der Nachbildung gesprochen sein. Einstweilen haben wir uns damit zu begnügen, daß wir auf dem photographischen Blatte den Tonwert der Farben und die verhältnismäßigen, gegen einander abgestuften Wirkungen der Lichter und Schatten des Urbildes wiederfinden. Gerade bei Carrière ist aber das Fehlen der Farbe von geringerer Bedeutung, da er hauptsächlich aus einer grauen und braunen Palette malt, die mit den Mitteln der Photographie ganz getreu wiedergegeben werden kann.

Hundertundfünfzig Carrières! Wer konnte sich rühmen, einen solchen Schatz zu besitzen? Man hätte ein amerikanischer Milliardär sein müssen, um sich eine derartige ästhetische Genugtuung zu gönnen. Sie ist jetzt jedem Wohlhabenden zugänglich. Die 150 Nachbildungen umfassen ungefähr das ganze bisherige Lebenswerk des großen Künstlers. Sie erschließen jedem Betrachter, der guten Glaubens ist und für malerische Schönheiten empfindende Nerven hat, das Verständnis des Kunstgesetzes, das Carrière sich geschaffen hat. Sie machen es möglich, dem Gange seiner Entwicklung zu folgen, der anfangs zögernd ist,

dann bestimmt und wuchtig wird und den Künstler aus der Schule zur Meisterschaft, aus der Überlieferung zur unnachgiebigen Eigenart emporführt.

Eugène Carrière ist am 17. Januar 1849 in dem Dorfe Gournay (Seine-et-Marne) geboren. Sein Vater war ein Vlaame aus Nordfrankreich, seine Mutter Elsässerin. Diesem wahrscheinlich rein germanischen Ursprung entspricht sein Äußeres: er ist ein großer, breiter Mann mit starken Knochen und stattlicher Leibesfülle, weißhäutig, blauäugig und blondhaarig, langsam in der Rede, bedächtig und knapp in den Bewegungen, träumerisch, wenn er zuhört, unvordringlich, wenn er schweigt, wenig Stimme entfaltend, wenn er bescheidene, kluge Worte über Dinge sagt, die er versteht. Er war noch ein Kind, als seine Eltern in die Heimat der Mutter übersiedelten. Er wuchs in Straßburg auf und war zum Handwerk bestimmt. Als Achtzehnjähriger kam er nach St. Quentin und hatte Gelegenheit, im dortigen Museum die La Tours zu sehen. An diesem unübertroffenen, vielleicht unerreichten Meister entzündete sich seine Begabung. Die schönen Pastellgesichter La Tours lehrten ihn, die Samtpracht junger menschlicher Haut zu empfinden und über das Geheimnis des malerischen Nachschaffens plastischer Wirkungen durch bloße Verstärkung und Abschwächung spielenden Lichtes nachzusinnen. Er begann eifrig zu zeichnen und zu malen und erweckte genügenden Glauben an seinen Beruf, daß man ihn nach Paris auf die Kunstakademie schickte. Was die ihm bot, war so gut wie nichts. Das Nachzeichnen von Gipsmodellen kältete ihn an, auch das lebende Berufsmodell in den herkömmlichen einstudierten Haltungen schien ihm öde und widersinnig. Was sollte ihm diese Komödie von Fechterstellungen, von

prahlerischen Muskelentwicklungen, von clownischen Verdrehungen, die kein natürliches Gefühl und keine verständliche Absicht ausdrücken, auf die kein Menschenwesen aus freiem Eigenantriebe verfallen würde und die der Leib oft genug nur mit den künstlichen Nachhilfen von Stützen und Lehnen annehmen und beibehalten kann? Wonach er sich triebhaft sehnte, das war Leben, warmes Leben, wie es in stark empfindenden Menschen pulst und von ihnen schlicht und überzeugend in Mienen und Gebärden veräußerlicht wird.

Die Verstimmung, die er sich in den Meisterwerkstätten der Ecole des Beaux Arts holte, machte ihn an sich selbst zweifeln. Zu seinem Glücke inmitten des Gesamtunglücks fiel seine innere Krise mit der großen Krise seines Vaterlandes zusammen. Der Krieg brach aus und Carrière eilte freiwillig zur Fahne. Er tat in mehreren Schlachten und Gefechten tapfer seine Schuldigkeit, wurde bei Sedan Kriegsgefangener und gelangte als solcher nach Dresden. Die Monate seiner Gefangenschaft waren für ihn von entscheidender Fruchtbarkeit. Denn er verbrachte seine Tage in der Bildergalerie und ließ sich von den dortigen Rubens die Wege weisen, die er bis dahin noch nicht klar vor sich gesehen hatte.

Nach dem Kriege nahm er gleichwohl seine regelrechten Studien an der Akademie wieder auf und wurde der Schüler Cabanels. Es stellt der Widerstandskraft seiner Natur ein gutes Zeugnis aus, daß ihm dieser unwahrste Bildnismaler des Kaiserreiches nichts anhaben konnte, obschon er fünf Jahre lang sein irreführendes Beispiel vor Augen hatte. 1876 nahm Carrière an dem Wettbewerbe um den römischen Preis teil. Er errang ihn nicht. Man hätte ihm das voraussagen können. Der Preis ist der

Lohn des löblichen Schülerfleißes, der dem Selbstgefühle der Lehrer schmeichelt. Carrière aber hatte sich damals schon von künstlerischer Vormundschaft befreit. Er fühle sich durch das Fehlschlagen seiner guten Absicht nicht gedemütigt und nicht entmutigt. Er zog aus dem Erlebnisse mit tapferem Sinne die einzig richtige Lehre: nicht der Beifall der Meister, das heißt der Angelangten, sondern die Befriedigung seines künstlerischen Gewissens mußte fürder das Ziel seines Strebens sein. Er verzichtete auf amtliche Anerkennung und das war weise, denn es behütete ihn vor dem Schmerze der Enttäuschung. Seit 1877 stellte er alljährlich im Salon aus, aber erst 1884 würdigten ihn die Preisrichter einer „ehrenvollen Erwähnung", die man kaum noch eine Belohnung nennen kann; ein Jahr später erhielt er die Medaille dritter Klasse, das heißt letzter Güte, aber zugleich den Baschkirtsew-Preis von 500 Franken, den nicht das Preisgericht, sondern die Gesellschaft der Künstler mit allgemeinem Stimmrecht erteilt; 1887 schwang die Jury sich zur Medaille zweiter Klasse und auf der Weltausstellung 1889 zu einer unansehnlichen Silbermedaille auf. Damit schließt die Reihe der Auszeichnungen, die ihm von den Zunftmeistern zugebilligt wurden. Die späteren Ehren, das Bändchen und die Rosette der Ehrenlegion, der eigene Saal auf der Weltausstellung 1900, der Ankauf seiner „Mutterliebe" für das Luxembourg-Museum, der Auftrag für die Bemalung von zwölf Zwickeln im Festsaale des Pariser Stadthauses wurden von der unabhängigen Meinung den öffentlichen Gewalten für ihn abgetrotzt. Sie waren die spärliche Rente des Ruhmes, den der Einsame fand, als er aufhörte, ihn zu suchen. Es ist bezeichnend für Carrière, daß von all dem Firlefanz der Medaillen und Dekorationen

in dem ihm gewidmeten Monumentalwerke kein Wort steht. Sie gelten sonst in Frankreich als die großen Ereignisse in der Lebensgeschichte eines Künstlers. Die stolze Unabhängigkeit Carrières gibt nicht zu, daß sie irgend eine Bedeutung haben und die flüchtigste Erwähnung verdienen. Das Buch zählt alle seine Werke auf, auch hingeworfene Zeichnungen, unvollendete Skizzen, lithographische Versuche. Das sind die Taten und Ereignisse seines Lebens. Für die amtlichen Fleißzettel und das Aufsteigen im Tschin ist in dem Buche kein Platz. Übrigens war Carrière 1890 einer der Mitbegründer des Marsfeldsalons, der grundsätzlich das System der Belohnung gediegener Jungen durch prüfende und richtende Vorgesetzte verwarf und sich gegen die Hierarchisierung der Künstler mittels konventioneller Rangabzeichen auflehnte.

Carrière hat seine eigene Manier, die er selbst gefunden, ausgebildet und allen Widerständen gegenüber siegreich behauptet hat. Jeder Laie sieht auf den ersten Blick, daß seine Bilder von grauem Qualm erfüllt sind. Ein bald durchsichtiger, bald dichter Nebel hüllt seine Gestalten ein und läßt ihre verschiedenen Teile mit ungleicher Deutlichkeit hervortreten. „Schrulle!“ ruft die Oberflächlichkeit; „ein Kniff, um aufzufallen,“ murmelt der blasierte Weltmann, der sich schlau dünkt. Es ist weder das eine noch das andere. Der Ursprung des befremdlichen Brodems, der um seine Figuren wallt, ist in seinem Bedürfnisse zu suchen, das Luftmeer mit darzustellen, worin alles planetarische Leben sich abspielt. Sein Wahrheitssinn nahm Anstoß an der landläufigen Malerei, auch der Meister, die Wesen und Dinge in den Raum stellt, ohne ahnen zu lassen, daß er nicht leer, sondern von einem mit optischen und kinetischen

Eigenschaften ausgerüsteten Gas erfüllt ist. Wohl sucht man durch gesetzmäßige Umtönung der Lokalfarben und Abstumpfung der Umrißlinien die Tatsache wahrnehmbar zu machen, daß die Gestalten von Luft umgeben sind. Aber diese herkömmlichen Ausdrucksmittel genügten Carrière nicht und er ist nicht der Einzige, den sie unbefriedigt ließen. Ein ganzes Malergeschlecht hatte um 1870 die wurmende Empfindung, daß die Luft in der Kunst nicht zu ihrem Rechte gelangt, und machte hartnäckige Anstrengungen, um eine Formel zu finden, die das Vorhandensein der Luft mit nicht zu vernachlässigendem Nachdrucke verkündet. Sisley, Monet, Pissarro glaubten dem Problem durch Farbenbrechungen und irisierende Strahlenstreuungen beizukommen, welche die sichtbare Bewegung der Luft, ihr Vibrieren unter bestimmten Belichtungs- und Erwärmungsverhältnissen, auf dem Gemälde wahrnehmbar machen sollen. Das Ziel wird nur sehr unvollkommen erreicht. Das Streben danach ist berechtigt und verdient Achtung. Carrière faßt die Sache anders an, unmittelbarer, naiver. Die Zerlegung des weißen Lichtes in sein Spektrum, wie die Tüpfler und Strichler sie üben, beweist freilich, daß die Lichtstrahlen sich durch ein stoffliches Medium bewegen, da sie sonst keinen Grund hätten, sich in ihre Bestandteile aufzulösen, aber um aus den Regenbogenfarben auf Luft zu schließen, muß man Physiker sein und es erfordert eine Gedankenarbeit, die nichts mit einem unmittelbaren Sinneseindruck gemein hat, wie er zunächst von einem optischen Kunstwerk ausgehen soll. Carrière fand denn auch die impressionistische Formel zu gelehrt. Er zog vor, die Eigenschaften der Luft, die weder vollkommen farblos noch vollkommen durchsichtig ist, einfach zu übertreiben und dadurch gleichsam

ihn davor bewahrt, ins Genre zu verfallen. Er ist monumental geblieben, auch wo er die Einzelheit malte. Er ist so wenig sentimental wie Goethe in „Hermann und Dorothea", aber die Träne quillt dennoch, wenn man seine Anblicke betrachtet. Die Anekdote verschwindet und man steht vor dem Ewigen, das sie in sich schließt: vor der Liebe, welche die Welt zusammenhält.

Derselbe Zug ist auch in seinen Bildnissen zu erkennen: sie veredeln das Modell, indem sie es vergeistigen. Er gibt von der Anatomie gerade nur, was nötig ist, um die Seele zu enthüllen. Und wo er sich größere, höher differenzierte Aufgaben setzt („Die Galerie des Theaters von Belleville", „Die heiligen Frauen am Fuße des Kreuzes"), da löst er sie durch die Hervorkehrung der Gefühle und Gedanken, welche die Beteiligten zusammengeführt haben und ihre Haltungen und Bewegungen bestimmen.

Was einzelne, durch Ausstellungen und Museen zerstreute Werke nicht für jeden erwiesen haben, das geht aus den 150 Nachbildungen des Piazzaschen Buches widerspruchsfrei hervor: daß Carrière einer der vornehmsten, keuschesten, gemütstiefsten Künstler der Gegenwart ist, der sich eine eigenartige, für Nachahmer äußerst gefährliche, ihm selbst natürliche und darum in seiner Hand berechtigte Technik geschaffen hat.

* * *

Einige Bilder Carrières.

„Das Theater von Belleville". Der leichte mystische Qualm, der Carrières Bilder wie feine, weißbläuliche Weihrauchwölkchen erfüllt und durchduftet, stört in der Regel nicht. Bei diesem Bilde, gerade einem seiner

bedeutendsten, scheint ihn sein Pinsel verraten zu haben. Er ist stofflicher geworden, als man es von ihm gewohnt ist. Das „Theater von Belleville" ist so dick verschmaucht, daß man in den Rauchwolken kaum noch etwas unterscheidet. Und wie herrliches entdeckt man doch, wenn man sich heftig anstrengt, die Finsternis zu durchdringen, in die man sich nur mit dem Taucherhelm und Luftschlauch wagen möchte! Wir sehen — oder vielmehr wir erraten — die dritte und einen Teil der vierten Galerie des Volkstheaters. Das Vorstadtpublikum, das diese Ränge füllt, gibt sich vorbehaltlos dem Zauber der Bühne hin. Es lebt nicht sein eigenes Leben, sondern das der Helden des Stückes. Ihm ist Hekuba alles. Die weitgeöffneten traumverlorenen Augen, die leidvoll in die Hand geneigten Wangen, die ängstlich zusammengezogenen Schultern, die fast gelöst aneinander gelehnten Leiber verraten die Intensität, mit der diese armen Menschen aus sich selbst heraus und in die Illusion hinüber geflohen sind. Was ist Wirklichkeit, was ist Täuschung, wenn ein Dichterwort, noch dazu vermutlich das eines jämmerlichen Melodramas, kleine Bürger und Arbeiter, die wohl von der Not des Daseins schwer gedrückt und gerüttelt voll von eigenen Sorgen sind, so weit aus allen ihren Kümmernissen entraffen kann, daß sie ihr Elend vergessen und neue Geschicke lebendig zu erfahren glauben! Das wäre die Buddha-Philosophie dieses erstaunlichen Bildes, wenn man seinen Inhalt unterscheiden könnte. Carrière hat die tiefsinnige Lehre von Maia und Nirwana gemalt. Leider hat er sie mit so dichten Schleiern verhüllt, daß sie selbst dem Auge des Eingeweihten undurchdringlich bleibt.

„Christus am Kreuze" wird dem Fühlenden den Eindruck eines großen künstlerischen Erlebnisses machen.

ihn davor bewahrt, ins Genre zu verfallen. Er ist monumental geblieben, auch wo er die Einzelheit malte. Er ist so wenig sentimental wie Goethe in „Hermann und Dorothea", aber die Träne quillt dennoch, wenn man seine Anblicke betrachtet. Die Anekdote verschwindet und man steht vor dem Ewigen, das sie in sich schließt: vor der Liebe, welche die Welt zusammenhält.

Derselbe Zug ist auch in seinen Bildnissen zu erkennen: sie veredeln das Modell, indem sie es vergeistigen. Er gibt von der Anatomie gerade nur, was nötig ist, um die Seele zu enthüllen. Und wo er sich größere, höher differenzierte Aufgaben setzt („Die Galerie des Theaters von Belleville", „Die heiligen Frauen am Fuße des Kreuzes"), da löst er sie durch die Hervorkehrung der Gefühle und Gedanken, welche die Beteiligten zusammengeführt haben und ihre Haltungen und Bewegungen bestimmen.

Was einzelne, durch Ausstellungen und Museen zerstreute Werke nicht für jeden erwiesen haben, das geht aus den 150 Nachbildungen des Piazzaschen Buches widerspruchsfrei hervor: daß Carrière einer der vornehmsten, keuschesten, gemütstiefsten Künstler der Gegenwart ist, der sich eine eigenartige, für Nachahmer äußerst gefährliche, ihm selbst natürliche und darum in seiner Hand berechtigte Technik geschaffen hat.

* * *

Einige Bilder Carrières.

„Das Theater von Belleville". Der leichte mystische Qualm, der Carrières Bilder wie feine, weißbläuliche Weihrauchwölkchen erfüllt und durchduftet, stört in der Regel nicht. Bei diesem Bilde, gerade einem seiner

bedeutendsten, scheint ihn sein Pinsel verraten zu haben. Er ist stofflicher geworden, als man es von ihm gewohnt ist. Das „Theater von Belleville" ist so dick verschmaucht, daß man in den Rauchwolken kaum noch etwas unterscheidet. Und wie herrliches entdeckt man doch, wenn man sich heftig anstrengt, die Finsternis zu durchdringen, in die man sich nur mit dem Taucherhelm und Luftschlauch wagen möchte! Wir sehen — oder vielmehr wir erraten — die dritte und einen Teil der vierten Galerie des Volkstheaters. Das Vorstadtpublikum, das diese Ränge füllt, gibt sich vorbehaltlos dem Zauber der Bühne hin. Es lebt nicht sein eigenes Leben, sondern das der Helden des Stückes. Ihm ist Hekuba alles. Die weitgeöffneten traumverlorenen Augen, die leidvoll in die Hand geneigten Wangen, die ängstlich zusammengezogenen Schultern, die fast gelöst aneinander gelehnten Leiber verraten die Intensität, mit der diese armen Menschen aus sich selbst heraus und in die Illusion hinüber geflohen sind. Was ist Wirklichkeit, was ist Täuschung, wenn ein Dichterwort, noch dazu vermutlich das eines jämmerlichen Melodramas, kleine Bürger und Arbeiter, die wohl von der Not des Daseins schwer gedrückt und gerüttelt voll von eigenen Sorgen sind, so weit aus allen ihren Kümmernissen entraffen kann, daß sie ihr Elend vergessen und neue Geschicke lebendig zu erfahren glauben! Das wäre die Buddha-Philosophie dieses erstaunlichen Bildes, wenn man seinen Inhalt unterscheiden könnte. Carrière hat die tiefsinnige Lehre von Maia und Nirwana gemalt. Leider hat er sie mit so dichten Schleiern verhüllt, daß sie selbst dem Auge des Eingeweihten undurchdringlich bleibt.

„Christus am Kreuze" wird dem Fühlenden den Eindruck eines großen künstlerischen Erlebnisses machen.

Das mystische Trauerspiel, aus dem eine Weltreligion ihren emotionellen Inhalt schöpft, ist mit der Schlichtheit und dem verhaltenen Schmerze vorgetragen, mit dem ein Vater dem Sohne den tragischen Tod der Mutter berichtet. Alles ablenkende Nebenwerk ist vermieden. Keine Schächer, kein Hauptmann Longinus, keine römischen Legionäre, keine fanatischen Zuschauer; kein einziger der menschlichen und sachlichen Behelfe, mit denen die Klassiker der Malerei den Vorgang auf Golgatha zu verwickeln pflegten, in der Absicht, ihn damit eindrucksvoller zu machen. Nichts als die lebensgroße Gestalt des Heilands, der ausgelitten hat, und Maria, die am Kreuz eine Stütze sucht, um nicht zusammenzubrechen. Auf das Antlitz der Leiche hat sich der Friede der Vollbringung gesenkt, das der Mutter verwüstet unaussprechlicher Gram; jenes schwimmt in sanftem, unirdischem Lichte, auf diesem kämpfen ausdrucksvolle Schatten. Die Ruhe des Toten, die schmerzlos und fast heiter scheinen würde, wenn nicht um den Mund ein leiser Leidenszug erstarrt wäre, dämmert wie ein Trost in die finstere Verzweiflung, welche die Seele der Lebenden füllt; wenn sie als Mutter menschlich leidet, daß sie vor Weh vergehen möchte, so erwächst aus der Heilstat doch auch ihr Erlösung und Erhöhung. Wer einmal Palestrinas „Stabat mater“ gehört hat, dem klingt es vor Carrières Bild im Geiste wieder. Es ist aus derselben tiefen Bewegung hervorgegangen wie die tränengetränkten Terzinen des Jacopone da Todi und der schluchzende Gesang von Palestrina. Carrière gibt sich seinem Gefühle mit derselben Innigkeit hin wie der Franziskanermönch und wie der Kapellmeister von St. Peter. Daß er ihren frommen Glauben teilt, wird mir anzunehmen schwer; ich vermute, daß er hauptsächlich den Mutterschmerz begriffen hat; diese

starke Empfindung hat ihn wohl für die Weihe der Kreuztod-Symbolik empfänglich gemacht; durch das Menschliche wird er sich zur Ahnung des Übermenschlichen erhoben haben. Man vergesse nicht, daß Carrière der Maler jener „Mutterschaft", der Perle des Luxembourg-Museums, ist, die eine junge Mutter mit einem Kinde auf dem Schoße, einem andern neben sich, zeigt, wie sie mit anbetungswürdiger Zärtlichkeit in Blick und Miene, in Körperhaltung und Armbewegung im Anblicke iherer Kleinen, ihrer Schätze, schwelgt. Carrière hat ein wunderbar tiefes Gefühl für Mutterliebe, in der Freude wie im Leid. Unbewußt und ohne es zu wollen, hat er seinen Gegenstand nicht mit der Seele eines gläubigen Christen, sondern mit dem zerrissenen Herzen von Maria erfaßt. Er könnte auch seinen „Christus am Kreuze" getrost „Maternité" nennen wie sein Meisterwerk im Luxembourg; das eine Bild ist ein Seitenstück des andern; die Tragödie der Mutterliebe nach ihrer Idylle.

Es gab Fälle, in denen die Anwendung von Carrières Formel der verhüllenden feinen, grauen Nebelschleier nicht glücklich war. Ich habe zum Beispiel gegen sein „Theater in Belleville" Vorbehalte machen müssen. Im „Christus am Kreuz" ist sie organisch aus dem Gegenstande heraus entwickelt. Der Nebelschleier hüllt den Vorgang in den geheimnisvollen Dämmer, der die gebotene Atmosphäre der Glaubensmysterien und Wunder ist. Jenseits der Vordergrundgestalten des Gekreuzigten und der heiligen Jungfrau erraten wir in halbdunkler Ferne eine große Stadt, hinter der am Gesichtskreis ein zitterndes weißes Licht, wie noch unsichere Helligkeiten eines heraufziehenden jungen Tages, aufgeht. Diesen ganzen tiefen Raum, wo Morgengrauen mit Nacht kämpft, mag unsere Einbildungskraft mit Leben

erfüllen, mit dem Leben eines ganzen rachefrohen oder wehklagenden, ahnend beklommenen oder hoffnungsvoll vertrauenden Stadtvolkes.

Hier ist Symbolismus in jenem hohen Sinne, in dem jedes wahre Kunstwerk symbolisch ist. Das Bild hat Sinn und Übersinn zugleich; der rationalistische Beschauer, der ein Mysterium weder sucht noch finden will, hat das menschlich ergreifende Schauspiel der Mutter vor sich, die um den unverkennbar in edler Aufgabe gestorbenen Sohn weint; er sieht verständliche Anblicke, Todesfrieden und tiefsten Mutterschmerz, mit unübertrefflicher Wahrheit vorgetragen; er genießt den Reiz vollendeter Form, erstaunlicher Wärme der Farbe, mit den einfachen Mitteln von Gouachetönen und ganz leiser Aufhöhung durch Berührungen von Rot hervorgebracht, und einer überaus interessanten Verteilung des aus dem finstern Hintergrunde hervorsickernden sanften Lichtes; der mystisch gerichtete Beschauer sieht all dies und er sieht außerdem das Göttliche in der Kreuzigung und in der schmerzensreichen Mutter, die furchtbar mahnende Umstürzung der Naturordnung in der Finsternis, die über Stadt und Gelände lagert, und die Verheißung in dem Lichte, das in der Ferne aufgeht. Dem Rationalisten genügt, was er in dem Kunstwerke sieht, um es zu fühlen und zu bewundern; dem Mystiker wird Bewunderung und Gefühl durch religiöse Emotion machtvoll verstärkt.

„Bildnis meiner Frau." Wer den Irrtum begeht, Buntheit mit Farbigkeit zu verwechseln, der möge in diesem Werk einen Wegweiser finden. Einige helle Töne in dem durchgeistigten, fast durchsichtigen Gesicht, ein Pelzkragen von warmem, reichem Braun, eine fröhlichrote Blume im Gürtel, das ist alles, was Carrière an koloristischen Mitteln

aufwendet, um einen Akkord von wiegendem Wohllaut und zugleich beinahe hypnotisierender Intensität hervorzuzaubern. Das ist eben das ganze Geheimnis: nicht auf das Geräusch, sondern auf die Zusammenstimmung kommt es an. Drei feinfühlig gewählte Farbenwerte, an richtiger Stelle in das fließende weißliche und perlgraue Gewölk gesetzt, das Carrières Manier ausmacht, und der Eindruck des Farbenzaubers wird sicherer und tiefer hervorgebracht als mit einer Palette, auf der alle sieben Farben des Regenbogens einen Hexensabbat feiern.

„Der Kuß vor dem Schlafengehen." Ein Gemälde von wunderbarem Gefühlsinhalte. Eine Mutter mit ihren Töchtern, von der erwachsenen bis zum Säugling an der Brust. Die große neigt sich über die Schulter der sitzenden Mutter und holt sich von den Lippen des ihr zugewendeten Kopfes den Nachtkuß. Der Säugling ist eingeschlafen, während er sich am mütterlichen Busen nährt. Die dritte, halbwüchsige, ist gleichfalls vom Schlummer überwältigt worden, wie sie da ohne Eigenhalt mit der ganzen Schwere an der Mutter lehnt. Die letzte flicht die liebkosenden Finger in die nach ihr langende Hand der Mutter. Diese ist der Mittelpunkt des Bildes. Von ihr strömt die Kraft aus, welche die übrigen Gestalten durchdringt, umfließt, anzieht und festhält. Was diese Wesen versammelt und zum wundervollen Kreise schließt, das ist die Liebe. So werden sie zum Symbole der Kraft, die das Weltall selbst gebaut hat und in seine ewige Ordnung fügt. Und dieselbe Liebe, die diese Hände in einander schlingt, diese Leiber zu einander hinschmiegt, diese Lippen zusammenführt, in all diesen schlichten und unvergleichlich beredten Bewegungslinien als das Treibende und Ziehende sichtbar wird, hat

auch den Zauberpinsel geführt, der so Großes zu sagen weiß. Wer vor diesem hohen Werke nicht alles Harte in sich wonnig schmelzen fühlt, der steht außerhalb des Menschlichen. Dabei ist nicht die Spur von Deklamation, von Absichtlichkeit, von Tremolo in dem Vortrage. Keine schönselige Rhetorik. Kein einziges Beiwort, nur sachliche Hauptwörter, wie in den Inschriften auf Römersteinen. Das ist eben das überall und immer giltige Rezept zu Monumentalwerken: ewige Gefühle, in ewigen Formen ausgedrückt.

„Die Verlobten", wie „Mutterschaft", wie seine Bildnisse eines Ehepaares, eines jungen Mädchens usw. sind Gipfelwerke; seine Zusammenfassung des Wesentlichen der Erscheinung, sein Lakonismus der Form sind von unerreichter Meisterschaft. In dieser Richtung liegt, glaube ich, die künftige Entwicklung der Malerei. Mit dem bloßen, wenn auch noch so geschickten Abschreiben der Natur wird es bald vorbei sein; jedenfalls an dem nicht mehr fernen Tage, wo die Farbenphotographie vom Versuchslaboratorium des Physikers dem Gewerbebetrieb übergeben sein wird. Dann wird nur noch die individuelle Anschauungsweise gelten. Man wird Anblicke wollen, nicht wie das wahllos wiedergebende tote Glasobjektiv, sondern wie das beseelte Künstlerauge sie sieht. Bilder werden eine Auswahl, eine Deutung, eine emotionelle Unterhöhlung des optischen Phänomens sein müssen; jedes Bild eine Anthologie der Erscheinung; und das Fesselnde an dem Werke, sein Wert und seine Schönheit wird die Persönlichkeit des sich darin offenbarenden Künstlers sein. Man sage nicht: „Das sind Trivialitäten! So ist es immer gewesen, seit es eine bildende Kunst gibt." Der bildende Künstler war bisher immer noch in erster Reihe Schilderer. Seine Seele gab

sich im Werke nur diskret kund. Carrière geht über die Erscheinung weit hinaus. Er malt Seelen; er malt Gefühle. Das Unaussprechliche wird in seiner Darstellung Ereignis. Eine flüchtige Bewegung, eine Haltung, eine Kopf-, Hals-, Schulter- oder Handlinie, in der das Unbewußte sich offenbart, wenn die Selbstbeherrschung einen Augenblick erschlafft, diese verräterischen Ausdrucksmittel des Gemüts, die der Wille nicht immer zu beeinflussen vermag, das sind die Elemente, mit denen er wirkt. Er enthüllt die Triebe bis zu den feinsten Stimmungen, die die Ursache der Bewegungen und Haltungen sind. Zu solcher geistigen Kunst muß die Malerei sich entwickeln. Und darum nenne ich Carrières Bilder Zukunftskunst.

Puvis de Chavannes.

Puvis de Chavannes ist tot und sein Einfluß im Sterben. Seine Schule verödet und ich sehe kaum mehr einige Nachzügler, die sich immer noch abquälen, mit seiner blassen Mondscheinpalette zu malen. Man braucht ihn also nicht mehr zu bekämpfen. Es genügt, seine innere Wandlung und seine Erfolge zu erklären.

Als er seine Vollkraft erreichte, war in der Malerei jener Naturalismus Trumpf, als dessen Gipfelleistung die scheußliche „Schnitterin" von Bastien-Lepage, deren vertierte Fratze im Luxembourg-Museum den Besucher angrinst, bewundert wurde. Die junge Kritik hatte nur für diese Kunst Augen. Die Menge wagte nicht, der an die naturalistischen Werke verschwendeten Lobhudelei zu widersprechen. Aber ihre innere Stimme verstummte nicht. Sie hatte Gewissensbisse wegen ihrer sträflichen Feigheit und war sich wohl bewußt, daß der Naturalismus, den man ihr als Fortschritt und Zukunft anpries, in Wirklichkeit Verleugnung aller Kunst war. Da trat Puvis de Chavannes mit seinen großen Wandmalereien auf, die auf literarischem Hintergrunde Sinnbild, Heiligensage und Geschichte in Szene setzten und wieder an die vom Naturalismus aus barbarischer Unwissenheit oder aus pöbelhaftem Übermut geleugnete oder verhöhnte Überlieferung anknüpften. Die

Menge, deren intime Empfindung die fanatische Parteikritik mißhandelte, wandte sich sofort diesem Maler zu, der ihr ein Befreier und Rächer schien. Er war ein lebendiger Protest gegen die Kunst des Gemeinen, Häßlichen und Platten, gegen die Kunst der wahllos öden Nachbildung einer entseelten Wirklichkeit. Er bemühte sich, der Schönheit zu dienen. Er zeigte unverkennbar die Absicht der Vergeistigung seiner Gestalten und Handlungen. Vor seinen Bildern konnte man wieder träumen. Es war nach Prosa, nach Rotwelschprosa, wieder gebundene Rede. Da fragte man nicht erst, ob die Verse gut waren, man war schon mit mittelmäßigen Versen zufrieden, wenn es nur Verse waren. Puvis de Chavannes hatten seine akademischen Grundinstinkte die Richtung gewiesen; aber indem er seinem Triebe folgte, wurde er, ohne es zu wollen, ohne es vorher zu wissen, der Flügelmann der Schwenkung, die in den 80er Jahren begann und jetzt längst beendet ist.

In einer Zeit des Idealismus wäre er einer von den vielen gewesen. Man hätte ihn nicht beachtet oder an ihm viel auszusetzen gefunden: die Banalität seiner Sinnbilder, das Unpersönliche, Glatte, Verschliffene seiner Zeichnung, die gedankliche Zusammenhanglosigkeit seiner Kompositionen. Unter der Gewaltherrschaft des Naturalismus schien seine akademische Banalität selbst eine mutige Tat und die Idealsucher rechneten ihm sogar seine augenfälligsten Fehler und Schwächen als Vorzüge an.

Zu seiner abgeschossenen, gespenstischen Farbe ist er durch die Nachahmung der Freskenmaler des Quattrocentro gekommen. Seine Vorstellung des Malerisch-Schönen gesellte in untrennbarer Assoziation die Vornehmheit der alten monumentalen Wandmalereien mit ihrer Verblichen-

heit und als er in ihrem Stil malen und ihre ästhetischen Wirkungen hervorbringen wollte, da gab er seinen Bildern von vornherein die Verfärbung, die von den Quattrocentisten niemals beabsichtigt war, sondern die ihre Werke durch die verwüstende Gewalt eines halben Jahrtausends erlitten haben. Das Ausgelöschte, Ferne, Geisterhafte dieser verblichenen Malerei kam einer krankhaften Zeitstimmung entgegen. Diese Farbenmystik klang mit dem allgemeinen Mystizismus zusammen. Die Dekadenten waren ihm für sein mondsüchtiges Kolorit, die Schönheitsdurstigen für seine Umkehr zur klassischen Überlieferung dankbar und so wurde er, hauptsächlich durch die Sünden der Naturalisten und ihrer kritischen Herolde, ein großer Mann.

Puvis war in Frankreich der erste akademiegerechte, anerkannte Meister, der „krank" zu malen anfing . . . Seine Schrulle ist die Kalktünche. Er überzieht seine Bilder grundsätzlich mit einer weißen, halbdurchsichtigen Brühe, die alle Farben auslöscht. Sein Auge ist farbenfeindlich. Sein Blick hat eine Art Chlorwirkung: er entfärbt alles, was er streift. Ihm ist die Krankhaftigkeit jedoch natürlich und keine Ziererei. Er hat vor allem Lauten, Vollen, Ausgeprägten die Scheu des Nervösen, den jede derbe Berührung schmerzt. Ihm ist nur wohl, wenn die Natur flüstert, wenn ihre Anblicke in feine Nebelschleier gehüllt sind, wenn alles Lebende in ihr unbeweglich ist. In seiner Seele herrscht schwermütige Lautlosigkeit und er trägt diese gern auch in die Außenwelt hinein. Auch die Mannigfaltigkeit der lebendigen Formen verwirrt ihn und stößt ihn ab; sie ist ihm zu bewegt, zu bunt. Er vereinfacht also alle Linien, die dadurch jede Individualität verlieren. Er behält nur das Typische der Erscheinung; er stilisiert alles, was sein

Stift und Pinsel berührt, und diese kalte Stilisierung nennt man dann seinen „Idealismus".

Hat Puvis sich den Vorwurf nahegehen lassen, daß seine Gestalten alle unbeholfen typisch sind, weil er nicht zeichnen kann? Fast möchte man es glauben. Nur als eine Antwort auf diesen Vorwurf ist es ganz verständlich, daß er im Jahre 1896 mehrere hundert Zeichnungen ausstellte, Vorarbeiten zu allen seinen Hauptwerken. Nach einer genauen Besichtigung dieser kleineren und größeren Blätter mit kaum angedeuteten und mit fleißig ausgeführten Skizzen, mit ungefähr umrissenen und mit gelehrt schattierten Gestalten in Bleistift, Tusche, Sanguine und mehrfarbigen Kreiden, mußte man vor seinem Fleiß und seiner Gewissenhaftigkeit alle Achtung empfinden. Aber auch vor der Ursprünglichkeit seiner Begabung? Das ist mir zweifelhaft. Wenn ich die Studienblätter Lionardos, Albrecht Dürers betrachte, so werde ich nach kürzester Zeit von einer unaussprechlichen Bewegung überwältigt. Ein Allerheiligstes offenbart sich: das geheimste Empfinden einer Künstlerseele, die sich ihrer selbst bewußt werden will, indem sie ihrer triebhaften Regung Gestalt zu geben sucht. Man sieht das Ringen mit den Widerständen des Stoffes, die Zusammenraffung aller Kräfte, meistens den Sieg des Künstlers, manchmal sein verzweifeltes Ohnmachtsbekenntnis. Ein Zug der Erscheinung, eine flüchtige, doch ausdrucksvolle Bewegung hat auf den Künstler Eindruck gemacht. Er eilt, die Wahrnehmung festzulegen. Zuerst in einigen hastigen Strichen, die dann verstärkt, vertieft, betont, entwickelt werden. Fünfmal, zehnmal, bis der Künstler entmutigt abläßt oder bis der Anblick bewältigt und gebannt ist, in seiner ganzen Kraft und Wahrheit, in seiner sich nie

wiederholenden Eigentümlichkeit. Bei Puvis beobachtete ich erstaunt den entgegengesetzten Vorgang. Der erste Entwurf hat immer die meiste Individualität, jeder spätere Zustand der Gestalt zeigt sie weniger differenziert, mehr auf einen ausdruckslosen Durchschnittstypus zurückgeführt. Er steigert nie, er degradiert. Die Emotion des Künstlers vor der Erscheinung, der Entäußerungsdrang im Entzücken einer Anschauung ist bei ihm nie zu spüren. Keines der Blätter ist der Schauplatz jenes schauerlichen Kampfes des Talents mit dem feindlichen Dämon des Stoffes, der mich an das nächtliche Ringen Jakobs mit dem Gespenst an der Furt Jabok erinnert. Der Ausgangspunkt der Arbeit ist korrektes, eiskaltes Metier; sie schreitet zu Vereinfachungen fort, die ebensoviele Umgehungen von Schwierigkeiten sind, und sie langt zuletzt bei nichtssagenden Gliederpuppen an. „Das ist gewollt!“ rufen die Lobredner des Malers. Um so schlimmer, wenn es gewollt ist. Aber ist es auch wirklich gewollt? Das ist nämlich so eine Sache. Oft genug bildet man sich nachträglich ein, zu wollen, während man tatsächlich muß. Für den, der gelernt hat, in allen Werken Urkunden zur Psychologie ihres Schöpfers zu sehen, sind die Zeichnungen von Puvis der endgültige Beweis, daß dieser vielgerühmte Mann nie mit dem Auge des Malers in die Welt geblickt hat, sondern daß er ursprünglich ein akademisch kühler Techniker war, der sich später mit der reinen Vernunft, ohne Hinzutreten des leisesten Affekts, eine Besonderheit zurechtgetiftelt hat: die Nachahmung verblaßter Fresken in der Farbe, die archaistische Undifferenziertheit in der Zeichnung, die abstrakte literarische Symbolik im Vorwurf.

In der Tat: das Unwirkliche, Traumhafte seines Sehens ist nicht nur für seine archaistisch schlichte, fast dürftige

Zeichnung und seine bleichsüchtige Farbe, sondern auch für die Wahl seines Vorwurfes bestimmend. Am liebsten stellt er Allegorien dar, in denen die Figuren zur Rolle von Sinnbildern hinabgedrückt worden sind. Wo er nicht allegorisch sein kann, zum Beispiel in seinen berühmten Wandmalereien des Pantheons, welche die Geschichte der heiligen Genovefa erzählen, da befriedigt er sein Bedürfnis nach Gespenstermalerei, indem er die gegebenen geschichtlichen Gestalten zu fleisch- und blutlosen Bewohnern des Balladenlandes Thule vergeistigt. In einzelnen, sehr seltenen Fällen findet er einen Stoff, dem seine mondsüchtige Malweise organisch entspricht; dann erzielt er allerdings außerordentliche Stimmungswirkungen; zum Beispiel mit seinem „Armen Fischer" im Luxembourg-Museum. Dieser blutarme, ausgemergelte Mann, mehr ein Schatten als ein Lebender, der leidvoll, doch ergeben in seinem alten geflickten Kahn steht, sein schlechtes Netz dem träg fließenden graugelben Wasser überläßt und von den toten Linien einer flachen, kümmerlichen Landschaft umgeben und gleichsam gebannt ist, atmet eine Trostlosigkeit, eine Verlassenheit, daß „der Menschheit ganzer Jammer" den Beschauer bei seinem Anblicke erfaßt.

Noch einmal, in seiner letzten Zeit, hat Puvis einen jener seltenen Stoffe angetroffen, die seine eigentümliche Vortragsweise nicht nur vertragen, sondern fordern, und aus dieser glücklichen Begegnung ist wieder ein Meisterwerk hervorgegangen: die Schlußfreske seines Genovefa-Zyklus.

Die heilige Genovefa ist aus ihrer Zelle auf den Söller ihres Klosters herausgetreten und läßt den Blick über Paris schweifen. Zu ihren Füßen liegt die Stadt in Nacht gebettet; im Vordergrunde wogen die roten Ziegeldächer, zwischen denen seltene Baumkronen in hochsommerlich üppiger

Belaubtheit aufragen; weiterhin streichen sanfte Hügellinien einer anmutigen Landschaft, deren Wiesengrün da und dort von den weißlichen Baummassen eines Klosters oder einer Abtei unterbrochen wird. Auf dem Söller blühen in edlen Gefäßen schlanke Lilien und Schwerteln. In der kahlen Zelle, deren Tür hinter der Heiligen weit offen ist, schwelt am Boden die schmauchende Flamme eines antik geformten Öllämpchens. Auf dem Scheitelpunkte hängt am tiefblauen Himmel der Vollmond, der Stadt und Landschaft fahl belichtet und seltsam um das krause Laub der Baumwipfel flimmert. In seinen weichen Schein getaucht und von ihm rings umflossen, steht die Heilige da, unirdisch mit ihrem asketisch mageren Gesichte, ihrer weißen Nonnentracht, die vom Kopftuch bis zum nachschleifenden Kleidsaum in ungebrochenen senkrechten Linien hinabströmt, und scheint ihre Seele in einem stillen, ekstatischen Gebete für die schlummernde Stadt zu erheben, deren friedliches Gedeihen ein Werk ihrer sorgenden Liebe ist.

Hier triumphiert Puvis' Eigenart in jedem Zuge. Hier brauchte sein Temperament sich nur natürlich zu geben, um höchste Kunstwirkung zu erreichen. Was sonst unleidliche Ziererei ist, wird hier zur aufrichtigen Offenbarung einer Gefühlsweise. Die gedämpfte Harmonie von Violett und Blau in verschiedenen Stärkegraden, die leise ineinander hinüberschmelzen, ist berechtigt in einem Sommernachtsbilde, das sein einziges gespenstisches Licht vom Monde und einem Öllämpchen empfängt. Die Blässe des Fleisches begreift sich bei der alternden Nonne, die sich mit Gebet, Nachtwachen und Fasten kasteit. Die Vereinfachung der Zeichnung, die auf einige gerade und schwach, doch ausdrucksvoll geschlängelte Linien zurückgeführt ist, verteidigt sich im

Dämmer der halb durchsichtigen Nacht, die alle Einzelheiten der Formen unterdrückt und für die Wahrnehmung nur allgemeine, wesentliche, auch mehr geahnte als deutlich gesehene Züge übrig läßt. So findet hier ein besonderer Stoff seine besonderen, gerade ihm völlig adäquaten Ausdrucksmittel und das Werk wird zu einem Muster dessen, was man im vornehmsten Sinne Stil nennt.

Es kam anscheinend wie eine Verjüngung über Puvis, als er auf den Genovefa-Stoff zurückgriff, der ihn seit den Jugendjahren beschäftigte. Dieser Stoff war für ihn, was der Faust-Stoff für Goethe war: indem der Achtzigjährige sich in ihn versenkte, durchwärmte ihn etwas von der Glut, die im Zwanzigjährigen loderte, und in der letzten Anrufung von Una poenitentiarum bebt die Leidenschaft Gretchens nach. „Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!" scheint auch Puvis gedacht oder empfunden zu haben, als er sich anschickte, dieses Schlußbild des Genovefa-Zyklus zu malen, und er fand für die schwermütig ausklingende letzte Strophe seiner Ballade annähernd die Kraft und Weihe wieder, die den veraufgegangenen Strophen ihren ruhmreichen Platz in der Kunstgeschichte des Jahrhunderts sichert.

Wenn die eiserne Stirne der Schwätzer, die in der Kunstkritik zur Zeit das große Wort führen, eines anständigen Errötens überhaupt fähig wäre, so müßte sie vor der Folge seiner Pantheonfresken schamrot werden. Man erdreistete sich, Puvis für ich weiß nicht welche „Modernität" in Anspruch zu nehmen, in der sich besondere Stimmungen unsrer Zeit verkörpern sollen. Das einzigemal, wo man sich ihm ganz hingeben mag, ist er durchaus zeitlos. Was dann an ihm bezaubert, ist nichts Gegenwärtiges, noch weniger Zukünftiges, sondern Vergangenes und Längst-

vergangenes, sondern Atavistisches. Sein großes Lebenswerk ist eine Heiligensage, die er sagenhaft behandelt hat, mit der Empfindung eines Primitiven, der in der ihm natürlichen Manier, der Manier des vierzehnten Jahrhunderts etwa, eine Geschichte erzählt, die für ihn lebendige Wahrheit ist, an die er glaubt, wie die Seelen sie glauben, zu deren Erbauung er sie darstellt, und die ihn ebenso rührt und bewegt wie die Beschauer, die vor seinem Werke andächtig die Hände falten werden. Puvis kann auf solches Entgegenkommen der Zeitgenossen, für die er seine Schöpfung bestimmt, nicht rechnen. Uns ist die Legende fremd, sie ist ein Stück gelehrter Literatur, der wir kritisch gegenüberstehen und in die uns gläubig zu vertiefen uns nicht zugemutet werden darf. Wenn Puvis unsre Widerstände dennoch überwindet und uns auf Augenblicke den Kinderglauben und alle mit ihm verbundenen Emotionen verschollener Zeiten suggerieren kann, so hat er etwas Schwierigeres vollbracht als die Primitiven, für die ihre Zeitstimmung keine Gegnerin, sondern eine Bundesgenossin war.

Selig sind die Unwissenden! Ihre Ahnungslosigkeit sichert ihnen bei jedem Blick in die Welt die Hochgefühle des Entdeckens und Erfindens und jede Erscheinung entzückt sie als etwas noch nicht Dagewesenes. Bei Lebzeiten Puvis de Chavannes wurde von seinen Lobrednern besonders seine Eigenart gefeiert. Sie stellten ihn als ein gottgesendetes Findelkind dar; als einen Moses der Malerei, ohne Ahnen, selbst ein Ahnherr; als einen großen Einsamen, der abseits vom Haufen durch die Geschichte der zeitgenössischen Kunst wandelt. Solche Redensarten kann nur machen, wer sich der erfrischendsten Unkenntnis des historischen Zusammenhanges der Dinge erfreut. Puvis hat Familie.

Der Kundige kann seine Vorfahren und Verwandten nennen. Er findet ihre Züge, oft vergröbert und verhäßlicht, in ihm wieder.

Puvis, dieses große Original-Genie seiner Bewunderer, ist ein verarmter Nachkomme von Cornelius. Er vertritt die schlimmste Kunstverirrung dieses Jahrhunderts: die Gedanken-Malerei. Es braucht heute nicht mehr bewiesen zu werden, daß die Abstraktion die Verneinung und Aufhebung der bildenden Kunst ist. Dieser Satz ist glücklicherweise ein ästhetischer Gemeinplatz geworden. Die Malerei hat es nur mit der sinnfälligen Erscheinung zu tun; die Abstraktion destilliert aus dem Sinnfälligen eine Eigenschaft, die, weil vielen Erscheinungen gemeinsam, an viele Erscheinungen erinnert, aber selbst nicht Erscheinung ist. Wer den Drang fühlt, nicht Anblicke, sondern Gedanken zu malen, der beweist, daß er in innerster Seele nicht Maler, sondern Rhetor ist und sich nur über das ihm natürliche und organische Ausdrucksmittel wunderlich getäuscht hat. Die Malerei von Cornelius trug Gedanken, religiöse, philosophische und geschichtliche Lehren in einer Bildersprache erheblich weniger klar vor, als es in wohlgesetzten Worten hätte geschehen können. Sie gefiel all denen, deren Seele für das Verständnis des wirklich Malerischen siebenfach versiegelt war. So lange die Corneliussche Richtung in Deutschland herrschte, war dieses im Kunstleben der Zeit betrübend rückständig. Mit der Überwindung von Cornelius und seiner Schule beginnt erst eine gesunde Entwicklung der deutschen Malerei. Und nun wurde am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich, in dem Frankreich, das in der Landschaft Corot, Rousseau, Diaz, Harpignies, in der Menschendarstellung Millet, Courbet, Bonnat,

Roll hervorgebracht hat, von dem die Rückkehr zur Natur und die Erneuerung der Kunst ausgegangen ist, als der große Fortschritt, als das Neueste in der Entwicklung die allegorisierende Gedankenmalerei eines Puvis gepriesen! Die Schlange, die sich in den Schwanz beißt, bleibt doch das wahrste Sinnbild menschlichen Treibens, das die Selbsterkenntnis der Gattung bisher gefunden hat.

Und wie weit bleibt Puvis in seiner besondern Richtung hinter seinen abgetanen Vorgängern zurück! Ein Cornelius, Kaulbach, Stilke entfalteten doch in der Erfindung ihrer Symbole eine reiche Einbildungskraft, die einer bessern Sache würdig gewesen wäre. Ihre Abstraktionen auf zwei Beinen waren so ehrlich gezeichnet, daß sie über ihre Schattennatur täuschten und sich für wirkliche Menschen von Fleisch und Blut ausgeben konnten. Puvis' Erfindung dagegen ist so dürftig, daß sie jämmerlich um Almosen winselt. Die Vorstellungen, die seine Einbildung beleben, scheinen einzig aus einem illustrierten Handbuche der Mythologie für Töchterschulen geschöpft. Man sehe sich darauf z. B. die Wandmalereien für die Bücherei von Boston an, mit das Bedeutendste, was Puvis geschaffen hat, wenigstens was ihren Umfang und ihre Ansprüche betrifft. Die erste stellt die inspirierenden Musen dar, die den „lichtbringenden Genius mit Zuruf begrüßen". Aus einer schematischen Landschaft mit bleichsüchtigen Wiesen, ultramarinblauem Meer und darübergespanntem herbstlaubfarbenem Himmel fliegen neun Frauengestalten einem auf Wolken aus Watte schreitenden, ergötzlich nichtssagenden nackten Jüngling entgegen, der in jeder Hand eine stark leuchtende elektrische Lampe hält, offenbar Teslasches Wechselstromlicht, da Drahtleitungen nirgends sichtbar sind. Daß die Musen

nicht in frei gewolltem, selbsttätigem Fluge emporstreben, sondern ohne Bewegung, in passiver Haltung in der Luft hängen wie die des Fluges noch wenig kundigen Engel und Heiligen eines Giotto, ist der geringste Fehler dieses Bildes. Seine Todsünde ist, daß es einen banalen rednerischen Vergleich, der sich aus einer Anzahl Abstraktionen zusammensetzt, malerisch vortragen will.

Neben dieser Allegorie öffnet Puvis fünf Fenster auf seine Traumwelt. Nackte Schäfer beobachten in einer südlichen Nacht den Gang der Gestirne und werden selbst von einem jungen Weibe beobachtet, das unter einer niedrigen Laubhütte hervorkriecht. Ein Mann in annähernd römischer Tracht blickt sinnend auf etliche Bienenstöcke, während in der Ferne Landleute mit Feldarbeit beschäftigt sind. Ein Greis sitzt am Meer, aus dem eine steile Klippe ragt. Auf ihrer Plattform ist ein Mann fast in der Haltung des Gekreuzigten festgekettet. Der Schatten eines heranstürzenden Geiers fällt auf ihn. Aus dem Meere auftauchende Jungfrauen umschweben ihn mit Gebärden der Trostlosigkeit. Wir müssen notwendig in dem Auftritt Prometheus und die Okeaniden erkennen. Ein anderer Greis, ein blinder, empfängt von zwei jungen Schönheiten Lorbeerzweige. Ein stolzes Weib streckt mit Zaubergebärde den Arm über einen geheimnisvollen Abgrund aus, der mächtige Marmorbauten, Säulen und Gebälk, verschlungen hat. Hinter dem Weibe steht ein Jüngling mit einer Fackel und einem Buche in der Hand. Ich habe kurz geschildert, was man wirklich sieht. Puvis will, daß die Sterngucker chaldäische Hirten, der Römer Vergil, der Greis vor dem Prometheus-Felsen Aeschylus, der blinde Mann Homer, den Lorbeer aus den Händen der ver-

körperten Ilias und Odyssee empfangend, die Zauberin die das Vergangene heraufbeschwörende Geschichte seien. Wir sollen uns noch mehr hinzudenken. Die Chaldäer bedeuten die Astronomie, Vergil die bucolische, Aeschylus die dramatische, Homer die epische Dichtung, die Toten- und Trümmerbeschwörerin Klio. So haben wir fünf Schliffflächen des Prismas menschlicher Geistestätigkeit, fünf Musengebiete vor uns, einen angemessenen Schmuck für eine Bücherei. Diese Abstraktionen sind abstrakt gemalt. Die Menschen sind schematische Zeichnungen wie nach Statuen zur Versinnlichung eines akademischen Kanons. Sie leben seelisch nur durch ihre stilisierte Gebärde, nicht durch das Larvengesicht ohne Miene und Blick. Die Landschaften sind geometrische Kombinationen von Felsen, die ein zyklopischer Steinmetz altertümlich behauen hat, von Bergen, deren Grat in architektonischen Linien zieht, von gleichmäßig gefärbten Massen tiefblauen Meeres, blaßgrünlichen Himmels und saftgrünen Graslandes. Das Land heißt Utopia, bewohnt ist es von Utis. Zu deutsch: Nirgendheim und Niemand. Die Indigo-, Smaragd- und Türkisenstimmung ist dem Auge angenehm, besonders da Puvis die lebendigen Farben hier gegen seine mörderische Gewohnheit nicht erwürgte. Aber außer der harmonischen Palette spricht aus diesen Bildern nichts zu mir. Das ist nicht Gemälde, das ist Schrift. Es setzt bei mir nicht Kunstempfindung, sondern Gymnasialbildung voraus. Es klopft mir auf den Schulsack. Ich denke mir vor diesen fünf Puvis de Chavannes einen hochgebildeten Japaner, gelehrt in allem Wissen seines Landes, von feinstem Gefühle für die Linie und den Zusammenklang der Farben, einen Schätzer Hokusai's und der anderen großen Meister Japans;

er wird von dem Werke Puvis' gar keinen Eindruck empfangen; er wird die Gestalten als Schemen, die Schauplätze als Kindereien beurteilen; er wird nicht ahnen, was diese entfernt menschenähnlichen Gebilde tun und was sie bedeuten. Denn er kennt die griechischen und römischen Klassiker nicht und ohne diese Voraussetzung sind die Arbeiten von Puvis tote Sinnbilder, jedem unverständlich, der nicht den besondern Schlüssel mitbringt, ohne zwingende Eigenkraft schlichtmenschlicher Wahrheit und Schönheit. Die herausfordernde Überschätzung seines Werkes durch kritische Korybanten rechtfertigte bei seinen Lebzeiten jede Strenge gegen Puvis de Chavannes. Jetzt braucht seine Würdigung keine polemische Spitze mehr zu haben und man kann sagen, daß sein Genovefa-Zyklus ihm einen dauernden Platz in der Kunstgeschichte sichert, daß seine großen allegorischen Fresken kalte, tote, gespreizte, anspruchsvolle Tifteleien sind und daß weder seine Zeichnung noch seine Farbe ihn zu einem Meister und Vorbild weihen. Seine Bedeutung liegt darin, daß die Schönheitssehnsucht der Zeit ihn zum Vorwand eines leidenschaftlichen Bekenntnisses genommen hat. Der Puvis-Kultus war in der Hauptsache Abkehr vom Realismus. An dem Überschwang, womit man ihn feierte, kann man die Größe des Überdrusses messen, den die Zeitgenossen vor der naturalistischen Kunst empfanden.

Hell- und Dunkelmalerei.

(Charles Cottet.)

Vor einem Menschenalter brach der Aufstand gegen die Dunkelmalerei aus. Nieder mit der schummerigen Kellerstimmung! Nieder mit der Ateliersauce! Hoch die Freiluft! Es lebe das Freilicht! Unter diesem Vardiet lief eine heißblütige, tapfere Schar gegen Kunstakademien und Meisterwerkstätten Sturm und pflanzte jauchzend ihr Silber- und Violett-Banner auf den eroberten Stellungen auf. Zwei Jahrzehnte lang boten die Kunstausstellungen einen festlich heitern Anblick dar. Immer war's Sonntag. Ueber den ganzen Wänden brütete südliche Mittagsglut. Aus den Hunderten, den Tausenden großer und kleiner Leinwanden flutete das strahlende Sonnenlicht in seiner vollen Glorie. Die Menschen, die Tiere, die Dinge, die Landschaften, Alles schwamm in leuchtendem Glanz, den höchstens violette Schattenflecke zaghaft dämpften. Die Natur schien keine anderen Lichtverhältnisse mehr zu kennen als die von Capri im Juli. Um die Jahrhundertwende begann dies sich plötzlich zu ändern. Auf einigen Bildern erlosch das Licht. Einige Maler entdeckten wieder das Dunkel des Abends, des bleiern bewölkten Wintertages, des Walddickichts, der Stube. Auf einigen Paletten wurde das ewige Weiß und Violett wieder vom alten Braun,

Schwarz und Olivengrün unserer Väter ersetzt. Die Erscheinung wurde von Jahr zu Jahr intensiver. Heute ist der Wandel vollzogen. Das Freilicht ist zu den alten Monden geworfen. Die Malerei ist der Mittagsherrlichkeit überdrüssig geworden. Es dämmert in allen Bildern. Die Jungen, die Triumphatoren des Tages, verbrauchen so viel Asphalt, Mumie und Umbra wie die Alten vor dreißig Jahren. Ganze Wandfluchten der Pariser „Salons" liegen wie in tiefem Schatten und man kann durch mehrere Säle gehen, ehe man ein Wesen dargestellt findet, das da „atmet in rosigem Licht".

Welche Satire sind diese Salons auf das wichtigtuende, hochtrabende, tiefsinnelnde Gefasel der professoralen und anderen Schwätzer, die, um ihre Gedankenöde zu verbergen, neue Worte drechseln, eine besondere „Reizsamkeit" in unserer Zeit entdecken, in der Malerei, wie in anderen Künsten, den notwendigen, logisch gebotenen Ausdruck neuer geistiger Bedürfnisse des Gegenwartsgeschlechtes mit a plus b nachweisen!

Nun, wo ist die „Reizsamkeit" geblieben, die ausgerechnet das Freilicht forderte und nichts Anderes? Und wie ist es denn mit den geistigen Bedürfnissen des Gegenwartsgeschlechtes, denen gerade das Freilicht entsprach und nichts Anderes? Und wie steht es mit der neuen Art, die Natur anzuschauen und zu fühlen, die uns begnadete Künstler gelehrt haben? War die „Reizsamkeit" vor vier oder fünf Jahren auf Hell gestimmt und ist sie über Nacht in ein unstillbares Verlangen nach Dunkel umgeschlagen? Entsprach vor fünf Jahren Weiß und Violett dem geistigen Bedürfnisse des Gegenwartsgeschlechtes und bedarf dies heute schwarzer, brauner oder olivengrüner Tönungen?

Haben wir ebenso schnell wieder verlernt, die Natur sonnengoldig und violett anzuschauen und zu fühlen, wie begnadete Künstler es uns gelehrt haben?

Die lebendige Kunst geht nach ihren eigenen Gesetzen und Drängen ihre Wege und läßt die plappernden Hohlköpfe, die ihr deutelnd und klugschwätzend nachstiefeln, mit ihrer anspruchsvollen Phrasendrescherei im Stich. Nicht aus einer besondern „Reizsamkeit" der Zeit, nicht aus deren angeblichen geistigen Bedürfnissen und Gedankenströmungen sind die Wandlungen des Kunstschaffens zu erklären, sondern einzig aus der Psychologie der Künstler, aus ihren sehr menschlichen, sehr flach prosaischen Bedürfnissen, aus den materiellen und moralischen Bedingungen, unter denen sie heute zu arbeiten verurteilt sind.

Die Salons, die Kunstausstellungen sind in unserer Zeit die Jahrmärkte des Erfolges für die Künstler. Hier haben sie den Ruhm und seinen Schleppenträger, den klingenden Lohn, zu suchen. Hier müssen sie unter den tausend oder zweitausend Mitbewerbern um jeden Preis aufzufallen trachten. Durch besondere Schönheit, besondern Adel? Dieses Mittel wird von den Allerwenigsten gewählt werden. Einmal verfügt nicht Einer in tausend darüber. Zweitens aber hat selbst ein untergeordneter Künstler genug Philister-Verachtung, um überzeugt zu sein, daß Adel und Schönheit das Letzte sind, wofür der Haufe Sinn hat. Sein Erfolghunger, eine Anpassungsform seines Selbsterhaltungstriebes, gibt dem Künstler Sinn und Verständnis für die Psychologie der Menge, deren elementarstes Gesetz es ist, daß sie gegen das Gewohnte stumpf ist und auf das Ungewohnte reagiert. Der Künstler, der im Hinblick auf die Ausstellung

schafft, wo sein Bild eins von zweitausend sein wird, hat nur das eine Bestreben, von diesen möglichst verschieden zu sein und dadurch unter ihnen möglichst heftig aufzufallen. Die größte Verschiedenheit ist der Gegensatz. Das ist die polare Linie. Das ist der Winkel von 180 Graden. Darauf bringt den Künstler die unbewußt geometrisch vorgehende Logik. Er sieht sich also scharf an, was die Anderen machen, er bemüht sich, herauszufinden, was sie miteinander gemein haben und worin sie einander ähnlich sind, und wenn er dies entdeckt hat oder zu haben glaubt, so geht er hin und macht das genaue Gegenteil.

Hat er das Vorherrschende richtig erkannt und den geradlinigen Gegensatz gut getroffen, so ist der Sieg mit Alles vor sich niederwerfender Wucht errungen. Berufsgenossen, Kritik, Publikum stehen vor etwas Neuem. Die misoneistische Mehrheit empfindet die Störung in ihren faulen Geistesgewohnheiten als Beleidigung und Unbehagen und heult auf. Die Minderheit von unzufriedenen Verneinern, krankhaften Eigenbrödlern, eiteln Gecken und sehnsüchtigen Schwärmern für das herrliche Unbekannte, Niedagewesene nimmt leidenschaftlich Partei für das Neue. Dieses bietet den Vorwand zu einem Zusammenstoß jener ewigen Beharrungs- und Änderungstendenzen, deren Kampf die ganze Menschheits-Entwicklungsgeschichte entlang nachzuweisen ist, und der Künstler, der diese Stürme entfesselt, sieht sich als eine der Verkörperungen des Zeitgedankens, als eine Kulturmacht gefeiert. Nur ganz ausnahmsweise findet sich ein kühler Analytiker, der im Toben des Geisterkampfes mit lächelnder Ruhe spricht: „Liebe Kinder, ereifert euch doch nicht derartig. Das Wort neu ist kein Werturteil. Anders sein, heißt nicht not-

wendig besser sein. Eine alte Richtung kann Schönheit in sich schließen. Eine neue kann es natürlich auch, muß es aber nicht notwendig. Wer sich für das Alte ereifert, bloß weil es das Alte ist, der ist banal; wer sich für ein Neues ereifert, bloß weil es ein Neues ist, der ist banal mit negativem Vorzeichen. Wartet nur ein wenig. Ueber ein Kleines wird das Neue alt geworden sein und ihr werdet erkennen, daß kein Grund war, darum einen Lärm zu erheben. Der Mann des Neuen, den ihr als den Bringer eines neuen Heils feiert, ist nicht besser als die Alten. Aber er hat recht. Denn er will bemerkt werden, er will die Alten beerben, und das ist von seinem selbstischen Standpunkt aus ganz gerechtfertigt."

Die fein wollenden Geistesaristokraten, die „Verständnisvollen", würden eine solche Rede unerträglich hausbacken finden. Sie ist so gar nicht „tiefgründig". Sie wendet sich so gar nicht an die mystischen Neigungen qualmiger Gehirne. Sie entdeckt keine einzige ungeahnte und verblüffende Beziehung zwischen Erscheinungen, die nicht das Geringste miteinander gemein haben. Aber ich glaube, sie ist in jedem ihrer Worte wahr.

Die „Impressionisten" des Caillebotte-Saales im Luxembourg malten hell, als der Salon gleichmäßig dunkel war. Das eine lichte Bild inmitten der schwarzen Gemälde wirkte wie ein Fenster, das sich an einer finstern Wand in das sonnige Freie öffnete. Als die anderen Maler sahen, daß die Menge nach diesem hellen Punkte hinflog wie Nachtfalter nach einer Kerzenflamme, da beeilten sie sich, gleichfalls hell zu malen. Das Freilicht war entdeckt. Einer Zeitstimmung entsprach es nicht. Freilicht ist freudig und satt. Die Zeitstimmung war während seiner Herr-

schaft in der Malerei so pessimistisch und sehnsuchtskrank wie kaum je zuvor. Eine neue Art, die Natur zu sehen und zu empfinden, war es auch nicht. Turner, Corot, Claude Lorrain, Ostade, selbst Salvator Rosa hatten die Natur ebenso hell gesehen und empfunden wie Manet und Monet. Die Wahrheit ist, daß die „Impressionisten" ungestüme junge Leute waren, die sich ärgerten, daß sie in der Dunkelheit vegetierten, während die Gudin und Schnetz, Signol und Müller, Pils, Cabanel, Dubufe und Robert-Fleury alle Ehren und Erfolge hatten, und daß sie, von ihrem neidischen Abscheu gegen diese Berühmtheiten jener Tage geleitet, gleichsam negativ-chemotropisch das genaue Gegenteil ihrer Dunkelmanier fanden.

Vor fünf Jahren spielte sich derselbe Vorgang genau so, nur in entgegengesetzter Weise, ab. Alle Welt malte hell. Die Schnetz und Cabanel, Delaunay und Cogniet des Tages hießen Puvis de Chavanne und Roll, Besnard und Cazin. Da ärgerten sich wieder einige junge Leute darüber, daß sie unbekannt und unbeachtet waren, und sie traten bewußt und absichtlich in einen Gegensatz zu den Berühmtheiten des Tages. Charles Cottet stellte ein schwarzes Bild aus, das mitten in einer blendend weißen Ausstellungswand ebenso grell auffiel wie dreißig Jahre vorher das helle Bild inmitten der schwarzen Wand. Cottet hatte den Vogel abgeschossen. Er machte augenblicklich Schule und heute sehen die Salons wieder so aus wie vor dreißig Jahren, um nach zwanzig oder dreißig Jahren wahrscheinlich aufs neue von Freilicht übergossen zu werden. Es ist ein Kreislauf ohne Anfang und Ende, ein ewiges Wiederbeginnen, und nur posierende Toren suchen in diese eintönig periodische Rückkehr derselben

Wirkungen unter dem Einflusse derselben Ursachen Zusammenhänge mit bestimmten Zeiterscheinungen hineinzugeheimnissen.

Charles Cottet entwickelt sich zum unbestrittenen Führer des jungen Malergeschlechtes. Er verdient die Anerkennung, die ihm gespendet wird, doch ist es bedenklich, daß er zu Nachahmung reizt. Denn was bei ihm schroffe, doch berechtigte Unabhängigkeit ist, das wird bei den Unselbständigen zu einer Manier, die rasch zu unleidlicher Verirrung hinüberführt. Cottet liebt dunkle Farbenstimmungen. Er malt Nacht, durch künstliches Licht erhellte geschlossene Räume, Kerzen- und Feuerwirkungen, anders als Rembrandt, dessen Dunkelheiten fein und durchsichtig, dessen Menschen und Sachen im sonnenlosen Raume sonderbar selbstleuchtend sind, anders als sein Schüler Schalcken, der mit Flammen und ihren Reflexen derber, nach Grobschmiedart, ohne Geheimnis und Stimmung, umspringt. Cottet malt sie anscheinend mehr aus Freude am Dunkel als aus Freude am Licht, denn ihm ist meist das Dunkel die Hauptsache und die Lichtquellen sind vornehmlich dazu da, um auf das ahnungsvolle Weben im unbelichteten Dämmer aufmerksam zu machen. Die Nachahmer sehen das intensive Leben seiner Schatten nicht. Sie sehen nur seine schwarze, braune und dunkelgrüne Palette und pinseln wieder finster darauf los wie in den schlimmsten Tagen vor dem Anbruch des Freilichtes.

Die Malerei tritt in die Nacht und wird eine Weile darin bleiben. Dann wird wieder ein Mutiger und Freier kommen und wird für die erstaunte und entzückte Welt das Licht erfinden, und er wird als Revolutionär verhimmelt oder verdammt werden wie vor fünfunddreißig Jahren

Monet, als er dasselbe tat, und wie vor fünf Jahren Cottet, als er das Entgegengesetzte tat. Und so wird es immer gehen, so lange im menschlichen Denkapparat ein Wechsel des Eindruckes bewußte Empfindung auslösen und die Kunstschöpfung nicht bloß der Veräußerlichung starker Gefühlsdränge und der Entspannung des Nervensystems, sondern auch dem Ehrgeiz oder der Eitelkeit des Künstlers zu dienen haben wird, das heißt wohl bis ans Ende der Tage.

Cottets Vortrag ist etwas brutal. Er verfährt in der Art Ribots, der selbst ein eigentümliches Gemisch von Erinnerungen an Frans Hals, an Ribera und Velasquez mit einer Beimischung von persönlichem Eigensinn war. Er legt große, dunkle, fast schmutzige Flecke auf die Leinwand und behandelt menschliche Haut mit bäuerischer Derbheit, ich möchte beinahe sagen, mit dem Pferdestriegel. Aber welche Wahrheit und Energie aller Bewegungen! Wie knapp und dennoch erschöpfend weiß er die Gedanken und Gefühle seiner Person zu offenbaren! Es gibt in der ganzen modernen Malerei wenig so Pathetisches wie sein Dreitafelbild „Seeleute", das jetzt das Luxembourg-Museum ziert. In der Mitte die Abschiedsmahlzeit vor der Abfahrt der Teerjacken, um den Dorftisch fünfzehn Leute, die strammen Jungen mit ihren weiblichen Angehörigen, Müttern, Frauen, Bräuten. Durchs offene Fenster lugt gründunkle Nacht herein; von der Petroleumlampe bricht ein scharfer Streifen gelben Lichtes hervor; die Menschen sind stumm gegeneinander gerückt; Abschiedswehmut und Ahnungen steigern sie über sich selbst hinaus und erheben die Seelen dieser derbfäustigen Arbeiter in Regionen des poetischen Sinnens und Träumens. Rechts das Boot, das die

Matrosen zu ihrem Schiffe hinausträgt; die einen rudern oder steuern, die anderen träumen; alle gehen sorglos ihrem Schicksal entgegen, das vielleicht bloß prosaische Seemannsarbeit auf abenteuerloser Fahrt, vielleicht aber auch Heldentragödien von Kampf und Untergang bedeuten wird. Links die zurückbleibenden Frauen, die vom Strande den Hinausziehenden, den Geliebten, den Ernährern, nachsehen, bange Liebe und Gebete in den Blicken, den Mienen, den Händen, den Körperhaltungen.

Vielleicht bewegt dieses tiefe Bild mich nur darum so sehr, weil es in vollendeter Weise veranschaulicht, was ich meinte, als ich die gesellschaftliche Aufgabe der Zukunftskunst so umschrieb: „Im Kunstwerke, welches das Volk anziehen soll, will es sich selbst wiederfinden, aber wie einst der Priester und König: vergrößert und veredelt. Das Kunstwerk muß ihm sein eigenes Bild zeigen, jedoch in Schönheit. Es muß das Volk in seinen eigenen Augen erhöhen, es lehren, sich selbst zu achten . . . Werke, welche die Würde und Schönheit der Beschäftigungen der Menge zu zeigen wissen, die eine Heiligung der Arbeit, eine Apotheose der Tragödien und Idyllen, all der süßen und herben Gemütsbewegungen des Gemeinlebens sind, diese Werke stellen, glaube ich, den Typus des Kunstwerkes der Zukunft dar."

Zu diesen Werken gehört Cottets Triptychon. Es macht meine abstrakten Ausführungen konkret. Wer so sicher aus dem Gestein des Alltagslebens seinen ganzen Gehalt an Schönheitsgold zu erschürfen weiß, der ist ein großer Maler.

Seine Eingebungen holt Cottet sich meistens in der Bretagne. Fast alle seine Werke, jedenfalls seine berühmtesten, erzählen die bretonische Natur und das bretonische

Volksleben. Ungemein packend ist sein „Johannisfeuer". In der Mittsommernacht ist unter dem klaren Himmel das festliche Feuer angezündet, um das die überlieferungstreuen Bretonen sich sammeln. Der Qualm steigt gerade in die stille Luft auf, die Flammen glühen die in sie starrenden Gesichter an. Alte Frauen und Kinder sind es meist, welche die Sonnwende nach altem Brauch feiern, kaum ein oder zwei Männer sind in der andächtigen Menge. Das starke Geschlecht, das mittlere Lebensalter belächeln den Aberglauben. Die Großmütter aber pflegen die Ahnensitte und flechten sie den Enkelchen in die früheste Kindheit als teure Erinnerung, die mit allen Freuden und Leiden der Kinderjahre verwächst. So erhält sich das Alte und wird von Geschlecht zu Geschlecht weitergereicht. Dieses Gesetz des Folklore hat Cottet ausdrucksvoll versinnlicht, nicht weil er es beabsichtigt hat, sondern weil er wahr gewesen ist. Nah und fern, soweit das Auge reicht, brennen andere Feuer, die sich in der See spiegeln, und man errät, daß auch um die fernsten, die in der Nacht kaum mehr sichtbar werden, die Dorfschaft den Kreis bildet, wie um die Lohe des Vordergrundes. Eine einzige Stimmung webt über dieser ganzen Landschaft, ein einziges Gefühl waltet in der Seele dieser ganzen Bevölkerung. Jede einzelne dieser alten Frauen, die den Blick in die heilige Glut versenken, fühlt sich in diesem Augenblick eins mit der ganzen Rasse, die den angestammten Granitboden bewohnt, und eins mit den Vorfahren, die lange unter dem Rasen ruhen. So weist ein echtes Kunstwerk, ohne sich in Literatur zu verirren, weit über seine Grenzen hinaus.

Das „Nationalfest in Camaret" wird von den bretonischen Bauern so ernst begangen, daß es trotz der bunten

Papierlämpchen an den Bäumen wie eine Kirchenfeier wirkt. Im „alten bretonischen Gaul“ hat Cottet eines der unvergeßlichen Kohlengruben-Pferde von Constantin Meunier aus der Bronze in minder strenge Malerei übersetzt. Die „Trauer an der See“ ist eins seiner Meisterwerke. Großmutter, Mutter und Tochter sitzen am Strande auf einer Steinbank beisammen. Sie tragen alle drei Witwenkleider. Sie sind wortlos und unbeweglich. Sie hängen ihren Gedanken nach und diese weilen bei ihren Toten. Das Meer, das ihre Männer verschlungen hat und dem sie den Rücken kehren, lauert hinter ihnen in tückischer Ruhe zwischen zwei Stürmen, welche die Küste entvölkern und hinter den Granitklippen nur alte und junge Witwen und Kinder zurücklassen, die auch wieder für die See erzogen werden, für die erbarmungslose See, auf der die armen, ergebenen Fischer und Seeleute ihr Leben suchen und ihren Tod finden. Das Dasein einer Bevölkerung, ihr Kampf ohne Waffenruhe mit der feindlichen Natur, ist in den schwarzen Gestalten dieser drei modernen Niobiden zusammengefaßt. Auch heute, wie in ihren Anfängen, ist die echte Kunst mythenbildend.

Zu dieser Reihe bretonischer Volksbilder gehört auch eine „Frühmesse im Winter“, die gegenwärtig im Pariser „Kleinen Palais“ hängt. Im Morgendämmer, unter tiefgehenden Wolken ziehen einige bretonische Bauerfrauen, die wir vom Rücken sehen, über die flache, nasse Heide zur unansehnlichen Dorfkirche. Sie tragen den landesüblichen Rundmantel mit übergezogener Kapuze. Beim ersten Anblick dieser kurzen, breiten, schwarzen Gestalten ohne Menschenform, die wie prall gefüllte wackelnde Kohlensäcke aussehen, mußte ich laut auflachen. Doch beobachtete ich in den

Mienen anderer Betrachter Sammlung, Andacht und Bewunderung. Diese sahen im Bilde offenbar nur den Kirchgang, nicht die Plumpsäcke, immerhin ein Beweis, wie kraftvoll Cottet Stimmung zu bannen weiß.

Ein- oder zweimal ist Cottet seiner gewöhnlichen Dunkelmalerei einigermaßen untreu geworden und hat sich eine Farbenschwelgerei genehmigt. So in der Darstellung einer bretonischen Fischerfamilie an der aufgebahrten Leiche eines Säuglings. Das tote Kind liegt in seinem offenen kleinen Sarge, um den vier Wachskerzen brennen. Zu beiden Seiten der Bahre stehen in Gruppen die sieben oder acht Angehörigen: die Eltern, die Tanten, die kleinen Geschwister, und drücken, jedes in seiner Weise, ihren Kummer aus, der nur bei den noch unbewußten Kindern zu bloßer Neugierde verflacht. Von dem Sarge gehen zwei knallrote Bänder aus, die über die Bahre auf den Boden strömen. Blumen von ähnlich wütendem Rot sind über den Sarg gestreut. Diese grellen Werte in der dunkelgetönten Gesamtstimmung mit den aufgesetzten warmgelben Flecken der Kerzenflammen wirken nicht gerade vornehm und einheitlich. Aber auch die Komposition ist hier nicht glücklich. Es ist ein Irrtum, die kleine, fahle Kindesleiche zum Mittelpunkt eines großen Bildes zu machen. Das Tote zieht das Auge nicht an, sondern stößt es ab. Es erträgt den Wettbewerb des Lebens nicht, wenn es nicht etwa durch besondere, melodramatische Umstände oder durch sinnbildlichen Wert die Aufmerksamkeit zwingen kann. Der Blick geht ganz von selbst zu den lebenden, fühlenden, handelnden Menschen und so scheint der Mittelpunkt des Bildes, der doch der zusammenhaltende Wölbungsschlußstein der Komposition sein sollte, ein Loch zu sein. Den Leichnam Christi mag man

zum Mittelpunkte eines Gemäldes machen; dieser tote Heiland wird in der Vorstellung des Betrachters doch immer der lebendigste, der einzig lebendige im Bilde sein; auch der tote Lazarus, des Jairi Töchterlein eignen sich zur Hauptgestalt einer Komposition, denn diese Toten sind virtuell Lebendige und was an ihnen interessiert, das ist nicht der Tod, sondern das wiederkehrende Leben. Aber schon die zahllosen „Anatomie-Lektionen", die bei den Holländern (Aart Pietersen, M. van Mirevelt, Rembrandt, Adrian Backer, van Neck, Cornelis Troost usw.) ein beliebter Gegenstand waren, zeigen, wie ungeeignet ein Leichnam, an den sich keine über seinen sichtbaren Zustand hinausweisenden Vorstellungen knüpfen, zur Fesselung der Aufmerksamkeit ist. Selbst ein Meister wie Rembrandt vermag in der wohl berühmtesten aller „Anatomie-Lektionen" die Aufmerksamkeit nicht auf den Leichnam zu lenken. Man sieht, trotz des großen Platzes, den der Tote einnimmt, nicht diesen, sondern nur den Dr. Tulp und seine Hörer. Cottets Bild ist der überzeugendste Beweis für die Unmöglichkeit, in einer Komposition, die auch Lebende enthält, den Hauptton auf einen Toten zu legen. Das seelische Element, den Schmerz der Leidtragenden, hat Cottet indes mit ergreifender Wahrheit und Kraft ausgedrückt. Daß das Innerliche, das Gemütsleben, bei ihm so weit über alle Äußerlichkeit vorwiegt, das ist seine Stärke und sein Ruhm.

Noch mehr als der „Tote Säugling" befremdet sein „Bretonisches Fest" auf den ersten Blick. Gewiß, die Hügelzüge am Gesichtskreis, die strenge Heidelandschaft, die Kirche, auch das auf dem weißen Tischtuch aufgesetzte Frühstück des Vordergrundes sind Meisterleistungen. Aber die

bretonischen Frauen, die im Freien um dieses Stillleben gruppiert sind, verletzen mit ihren Seidenleibchen im wildesten Blau, Grün und Violett. Man sagt, daß die Bretoninnen eben wirklich in solche grelle Farben gekleidet sind. Mag sein. Aber das rechtfertigt noch nicht die ungemilderte Wiedergabe derartiger Brutalitäten. Man macht geltend, die Zeit werde die überlauten Töne dieser Knallfarben dämpfen und einander versöhnend annähern. Darüber werden unsere Kinder oder Enkel eine Meinung haben können. Was wir heute sehen, ist jedenfalls unerfreulich. Hat Cottet zeigen wollen, daß er nicht bloß Asphalt und Umbra zu handhaben weiß? Dann sei ihm gesagt, daß seine dunkeln Akkorde von Braun, Grau und Schwarz harmonischer sind als diese schrillen kindertrompetenartigen Helltöne.

Cottet steht auf der Höhe seines Lebens und seines künstlerischen Könnens. Seine weitere Entwicklung vorhersagen zu wollen, wäre gewagt. Ob er sich an die Dunkelmalerei hält, der er seinen Ruhm verdankt, oder sich von den hellen, starken Vollfarben locken läßt, ob er der Bretagne treu bleibt, die dem jungen Künstlergeschlecht das klassische Italien seiner Vorgänger zu ersetzen scheint, oder eine andere Natur, eine andere Landschaft sucht, um sie als Rahmen für seine gemütstiefen Menschen zu benutzen, jedenfalls hat Cottet sich schon jetzt einen Platz in der Kunstgeschichte gesichert, auch um seines eigenen Wertes willen, aber hauptsächlich, weil sich an seinen Namen der Umschlag in der Tonschätzung an der Malerei knüpft. Es war Tag, es wurde Nacht. Die Morgenröte hatten Manet und Monet bedeutet, die Abenddämmerung leitete Cottet ein.

Malerphysiognomien.

John W. Alexander, ein Amerikaner, besitzt eine beneidenswerte Geschicklichkeit und Sicherheit. Er beherrscht die Ausdrucksmittel seiner Kunst und hat ein zuverlässiges Gefühl für den Zusammenklang jener leisen, abgedämpften Farben, die man in Frankreich „Liberty"-Schattierungen nennt, nach dem Namen eines amerikanischen Geschäftsmannes in der Avenue de l'Opéra, der zuerst Kleider-, Möbel- und Wandstoffe in derartigen eigentümlich blutleeren, gleichsam bleichsüchtigen Farben in Schwang brachte. Mit seiner gewandten Zeichnung und seiner reizvollen Harmonik von kühlem, verblasenem Blau, sanftem Grün, mattem Weißgelb und zartem Rosa hätte er vielleicht einzelnen Kennern gefallen, doch schwerlich Weltruf erlangt. Er verfiel also darauf, Frauenbildnisse in den verblüffendsten Stellungen zu malen. Er wurde der Erfinder der Akrobatie im Porträtfach. Seine Weiber liegen in orgiastischen Windungen am Boden oder auf Sofas umher, Beine hoch, Kopf über den Rand herabhängend, oder die Gestalt in Schraubenwindung zweimal um sich selbst gedreht, oder wie schlafende Hunde rund in sich zusammengekugelt, den harmlosen Beschauer verblüffend, dem mit verderbter Einbildungskraft gewisse lüsterne Vorstellungen nahelegend. Das Mittel wirkte. Alexander wurde eine Firma ersten Ranges und

die kritischen Crétins verfehlten nicht, sein besonderes Verständnis und Gefühl für die „moderne Frau mit hochgespannten Nerven und dämonischen Grillen" zu preisen. Jetzt scheint Alexander zu finden, daß er berühmt genug ist, und er gibt seine Narrheiten auf. Unter seinen neueren Bildern kommt nur noch selten eins vor, dessen Modell noch die frühere Neigung zu Turnkünsten verrät. Die Damen, die er jetzt malt, halten sich ganz anständig, und nur eine geschlängelte Bewegung der lang fließenden Kleider erinnert vielleicht noch an die gewohnten Kautschukmann- oder Schlangenmenschenwindungen seiner Leiber. Alexander ist seinen modernistischen Kritikern durch die Finger geschlüpft. Während sie noch immer von seinen „modernen Weibern mit den hochgespannten Nerven und dämonischen Grillen" faseln, malt er wohltuend ruhig und vernünftig und kann jetzt den ehrbarsten Bürgerfamilien zur Verewigung ihrer Matronen empfohlen werden.

Aman-Jean ist ein schwermütiger Maler, dessen Palette auf Moll-Tonarten gestimmt ist. Er ist der Gitarrist des fallenden Laubes, der Dämmerungen, der tapetenverhangenen Ahnenhallen, der nachgedunkelten Gobelins. Seine Bilder gehen aus der Stimmung hervor, in der man sich dabei ertappt, daß man den „König von Thule" summt. Ich sage nicht, daß diese Farbenstimmung nicht ihren Reiz habe. Wer nicht wie ein gedankenlos fressendes und verdauendes Tier dahinlebt, der hat wohl an jedem gesegneten Tage seines Daseins eine Stunde, in der er seinen eigenen Seelenzustand in der gedämpften und verblichenen Palette Aman-Jeans wiederfindet. Aber die Welterscheinung bloß als alten Gobelin in Dämmerstunden-Beleuchtung zu sehen, ist dennoch krankhaft. Und krankhaft ist auch die Art, wie

Aman-Jean seine Eindrücke von Dichtungen in malerische Anschauung verwandelt. Ich kenne von ihm ein „Beatrix“, die an unfreiwilliger Komik das Größte leistet. Vor einem stilisierten Orangenbaum, den sie an Höhe weit überragt, führt Dantes Geliebte mit zurückgeworfenem Oberleib und vorgeschobenem Becken eine Art Bauchtanz auf. An ihrem Gürtel hat sie einen goldenen Lorbeerkranz hängen, der als Leuchtton in den matten Abendfarben, als „valeur“, wie man in Frankreich sagt, vortrefflich wirkt, aber als Gegenstand, als Requisit, sehr drollig ist. Aman-Jean legt selbst mit jener Verkennung der Rangordnung in seinen Schöpfungen, die man bei Künstlern so häufig antrifft, auf derartige lächerliche Schrullen weit größern Wert als auf seine Bildnisse. Und doch zeigt er nur in diesen, mit welcher Sicherheit und Tiefe er das Unzugänglichste und geheimnisvoll Abwehrendste, was die Wirklichkeit aufzuweisen hat, nämlich den lebenden Menschen, zu erfassen und aufzudecken vermag. Sein „Jules Caze“ und sein „Bildhauer Dampt“ gehören zu den feinsten Menschendarstellungen, wie auch sein Paul Verlaine und seine Madame Henri Martin jedem Beschauer unvergeßlich bleiben müssen.

Freilich sind auch seine Portraits durchaus nicht gleichwertig. Es giebt beispielsweise von ihm ein „Bildnis eines Kosakenoberſten“ das völlig an ihm irre machen muß. Dem in ganzer Gestalt gemalten russischen Offizier fehlt die Körperlichkeit gänzlich; er ist flach auf die Leinwand geklatscht wie ein Pfannkuchen. Ein Lorbeerbusch rankt sich von unten bis oben durch das Bild — man kann nicht sagen im Hintergrund, da das Bild keine Tiefe hat, aber anscheinend doch hinter dem Mann; bis zur Höhe des Kopfes scheint die Pflanze an die Wand gemalt; vor dem

Gesicht wird sie plötzlich plastisch und sendet ihre Blätter dem Obersten vor die Nase und an die Stirn. Mit dieser allen Gesetzen der Perspektive hohnsprechenden Sinnbildlichkeit will der Maler offenbar Beziehungen zwischen dem Krieger und dem Ruhm andeuten. Bei solcher Kinderei kann man nur die Achsel zucken.

Er gewöhnt sich anscheinend immer mehr ab, lebende Modelle zu betrachten, und läßt sich durch das prärafaelitische Schattenspiel hypnotisieren. Man möchte diesem edlen Künstler einen Orpheus wünschen, der ihn an der Hand nähme und aus dem Reiche der Schatten, wohin er sich verloren hat, wieder ans Licht emporführte. Vielleicht würde das Abenteuer besser glücken als mit Eurydike.

Albert Besnard. Die zeitgenössische Malerei kennt keine schrofferen Gegensätze als Puvis de Chavannes und Albert Besnard. Jener sah in der Welt nur Gespenster, dieser nur Feuerwerke. Puvis' Auge nahm keine lebendige Farbe wahr, Besnards Auge ist in einer Verfassung, wie wenn es einen heftigen Faustthieb bekommen hätte und in Folge dessen die sprichwörtlichen zehntausend Kerzen sähe. Gegen seine Farbenfreudigkeit ist nichts einzuwenden; im Gegenteil, wer nicht an Daltonismus leidet, der würde sich ganz gern zu seiner Schwelgerei in Farben mit einladen. Wenn Besnard seine Neigung nur etwas ehrlicher befriedigte! Es beliebt ihm aber, seine Blendraketen in weibliche Gesichter hineinzutragen, und da wird ihm ein Mensch mit gesundem Geschmack nicht folgen wollen. Besnard hat wunderschönes Gelb, Orange, Grün, Blau und Rot auf seiner Palette. Er weiß sie auch zu einem schön klingenden Akkord zusammen zu stimmen. Aber warum muß er das Gelb auf die Wangen, das Grün auf die Haare, das Blau und Orange auf die

Schultern und Arme seiner Bildnisse legen? Warum muß er sein Modell so darstellen, wie wenn es mit Leuchtfarben bestrichen oder in einen Lichtstrom gebadet wäre, der durch ein Buntglasfenster geflossen ist? Seine Meisterschaft im Zeichnen und Modellieren läßt allerdings seine Farben-Tobsucht etwas erträglicher erscheinen. Aber sie rechtfertigt es doch nicht, daß er die Farbentumulte, die er liebt, nicht in der Wirklichkeit aufsucht, wo er sie doch mit einiger Anstrengung in Fülle finden könnte, sondern daß er sie ohne Rücksicht und Bedenken in die Wirklichkeit hineinhetzt.

In den „Salons" der letzten Jahre befolgt Albert Besnard eine eigentümliche Politik. Er stellt neben einem oder mehreren herausfordernd unsinnigen Werken ein Bildnis oder eine Schilderei aus, die überraschend vernünftig ist. Darin liegt unverkennbar Methode. Es ist eine Art Selbstverteidigung. Besnard scheint aus seinen Leinwanden zum Salonbesucher zu sprechen: „Du siehst, ich bin im Privatleben ein ganz verständiger Mensch, ein regelrechter Maler, der seine Kunst beherrscht wie irgendeiner. Die anderen Schwarten sind für die Narren des Modernismus. Denen muß ich nun einmal den Hanswurst vormachen. Du brauchst dich aber darum nicht zu kümmern". Einmal war beispielsweise das gemalte Plaidoyer das lebensgroße Bildnis des nationalistischen Abgeordneten von Paris Denys Cochin, ein vortreffliches, fleißiges, stark ausgeführtes, in Zeichnung und Farbe tadelloses Werk, das an Herkomers beste Manier erinnert. Die Clownerie dagegen war ein ungeheures Gemälde, das Besnard „Die Insel der Seligen" nennt. Ein bebuschtes Ufer im Vordergrund, dann eine weite Ausdehnung von Wasser, das teils wie Sand, teils wie Weinsuppe und nur zum kleinsten Teil wie natürliches Wasser

aussieht, endlich im Hintergrund ein flacher Strand mit den Umrissen einer weißen Stadt, die wie aus Papier ausgeschnitten am blauen Gesichtskreis klebt. Über die Seefläche, wo sie am rötesten ist, gleitet ein Kahn, in welchem in der Haltung des sturmbeschwörenden Heilands eine rätselhafte Gestalt in roten fließenden Gewändern und mit dem Gesicht eines Indianerhäuptlings steht, umgeben von einer grasgrünen und einer weinhefefarbenen Frau und einem schwefelgelben affenähnlichen Ruderknecht. Am Ufer harren der Heranschwimmenden junge Mädchen, deren leichte, vom Winde glockenartig geblähte Kleider Botticellische Motive wiederholen. Zwischen den Bäumen lagern Gruppen bunter Gestalten und auf einer Hügelstufe sitzen und lehnen flötende Faune, deren einer den typischen Kopf eines französischen Obersten im Ruhestande hat. Die Frauen im Kahn zeichnen sich durch verdrehte Akrobatenstellungen aus, die kein Modell ohne Binden und Stützen zehn Minuten lang durchhalten könnte. Grundsätzlich sind nirgendwo zwei Gestalten nebeneinander gestellt, ohne in die im Spektrum am weitesten auseinander liegenden Farben gekleidet zu sein. Diese koloristische Anordnung legt den Gedanken nahe, daß die Figuren sich keine von der Seite der andern wegrühren, keine zu einer andern Gruppe treten dürfe, da sonst die von Besnard gewollten Akkorde zerrissen werden. Das scheint kühn und frei phantastisch und ist nüchtern und peinlich ausgetiftelt. Es ist ein mechanisches Spiel mit Farbengegensätzen, ohne Stimmungsinhalt und selbst ohne farbensinnlichen Reiz. Albert Besnard hat offenbar auf seine alten Tage Böcklin entdeckt oder ihn auch nur rühmen hören, und will nun auch einmal seinen Böcklin machen. Die Faune — bis auf die Köpfe —, die Jungfrauen am

Strande, das blaue Meer, die weiße Stadt in der Ferne stammen in gerader Linie von den Bildern des Baseler Meisters ab. Aber Besnard hat die Einzelheiten nachgeahmt, wie wohl jemand eine Schrift nachziehen mag, die er nicht lesen kann. „Fehlt eben bloß das geistige Band."

Jean Boldini ist einer der bemerkenswertesten zeitgenössischen Maler weiblicher Bildnisse. In diesen läßt er es sich meist angelegen sein, die Schraubenlinien der in hysterischen Krämpfen sich windenden Besessenen von Alexander und die kühnen Sonnenstrahlentänze von Zorn miteinander zu vereinigen. Die Gabe des Tumults hat unter den Zeitgenossen kaum jemand wie dieser ungemein geschickte Italiener. Seine Bilder scheinen eben mit einer platzenden Bombe aufzufliegen. An seinen Weibern zuckt und bibbert jede Faser. Eine seiner Frauen sitzt halbnackt, wie wenn sie sich die Kleider rasend vom Leibe gerissen hätte, auf einer Löwenhaut, und er hat es fertig gebracht, den Kopf und das Fell dieses gewöhnlichen Vorlegers mit einem solchen Ausdruck grimmiger Wildheit zu sträuben, daß man vor dem erwarteten Ansprung des blutdürstigen Untiers entsetzt zurückprallt. Eine andere Frau trägt in wunderbaren Schlängelungen um Schultern und Arm ein Federboa, das aufgeregt adlergleich davonzurauschen scheint. Eine dritte Dame steht in einem Türrahmen — sie scheint mit einem Tigersatze hervorspringen zu wollen. Sie trägt eines jener modernen, stark ausgeschnittenen Soireekleider, die an den Achseln nur mit Kettchen festgehalten werden — ihre Büste sieht aus, als wäre sie entblößt, weil ihr in brutalem Ringen mit einem Satyr das Kleid vom Leibe gerissen wurde. In diesem Weibe atmet alles hysterische Zuckungen, oder Veitstanz, oder Verteidigung

mit Zähnen und Klauen gegen brünstige Angriffe. Das Märchen erzählt von Zauberern und Hexen, die durch Berührung den Menschen eine andere Gestalt geben konnten. Diese Umhäutung wird nicht nur im Märchen geübt. Auch gewisse Bildnismaler haben sie in ihrer Gewalt. Der alte Cabanel verwandelte die dicken, reichen Großhändlerinnen und Hausbesitzerinnen, die er um 30000 Franken malte, in Göttinnen der altgriechischen Mythologie. Boldini hext die Damen, die sich ihm anvertrauen, in Mänaden um, in Tobsüchtige, in böse Nachtschrate, die auf Besenstielen zum Sabbat fahren. Ich glaube nicht, daß man ihm 30000 Franken dafür bezahlt. Aber wenn eine Dame auch nur einen Centime daran wendet, von Boldini als Bacchantin oder Vampyr dargestellt zu werden, so muß sie fast so nervenkrank sein, wie Boldini sie zeigt.

William Bouguereau. Die Verachtung Bouguereaus ist der Anfang des Kunstverständnisses. Das weiß jeder, der sich mit zeitgenössischer Malerei anders wie als Bilderhändler beschäftigt hat. Bei den Langhaarigen, die das Bergland Montmartre bewohnen, gilt sein Name als schwere Beleidigung. Wer auf botticellische Damen beim „Salon"-Besuch Eindruck machen will, der muß außerstande sein, eine Grimasse plötzlichen tiefen Ekels zu unterdrücken, wenn er an einem Gemälde dieses „Fabrikanten von Parfümerie-waren-Etiketten" vorüberkommt. Andererseits hat Bouguereau auf sein Haupt in vielfacher Krone alle Ehren sammeln können, die einem Künstler in Frankreich blühen: er ist Kommandeur der Ehrenlegion und Mitglied des Instituts; er war Rompreis und hat alle Medaillen eingeheimst, welche die Salons und Weltausstellungen zu vergeben hatten; seine Werke erzielen die höchsten Preise auf dem

Markte und wenn kein Pariser Künstler Käufer findet, für Bouguereau hat der große Schweinemetzger von Chicago, diese Vorsehung der Maler, dem sie beim Gebet ihr Antlitz zuwenden, immer Geld. Der bedauernswerte Philister, der auch gern einen kleinen Anteil an den ästhetischen Genüssen dieser Welt haben möchte, greift sich an den Kopf und stöhnt: „Wo ist die Wahrheit?" Der Chat noir behandelt Bouguereau als lustige Person, aber die Akademie baut ihm Altäre. Die Kritik höhnt, aber Amerika bezahlt. Und so gern der Philister sich auch den Anschein kühnster Modernität gibt: wenn er auf die Stimme seines Herzens horcht, so bemerkt er verwirrt, daß ihm Bouguereau tatsächlich gefällt. Er blickt mit geheimem Behagen auf seinen „Amor und Psyche", auf seine „Perle" und „Unschuld", auf seine „Opfergabe für Amor", auf sein „Wespennest", seinen „Begossenen Amor", seine „Heiligen Frauen am Grabe". Es ist immer dasselbe: ein süßes Mädchen oder auch mehrere, ein wohlgebildeter Jüngling mit rosigem Leib und schlanken Gliedern, lächelnde Mündchen mit Perlenzähnen, blühende Wangen, schneeige Busen und Rosenfinger, alles lieblich, alles Augenweide. Der Philister windet sich unter dem Machtspruche der Mode, der ihn zwingt, diese reizenden Sachen greulich zu finden, und sein angstvoller Blick formt die Frage, die sein Mund nicht auszusprechen wagt: „Warum? Warum?"

Ich glaube, man tut ein gutes Werk, wenn man ihm einmal ruhig und freundlich antwortet, ohne Übertreibung und billige Witze, die nichts erklären und nichts beweisen, nicht einmal notwendigerweise die Aufrichtigkeit des Witzlers. Bouguereau gefällt dem ungenügend erzogenen Auge, weil er hübsch malt; in der Kunst ist aber das Hübsche der

gerade Gegensatz des Schönen: denn es ist das Unwahre, als schön empfindet aber ein ursprünglich feinfühliges oder glücklich geschultes Gewissen nur das Wahre.

Das Hübsche ist notwendig das Unwahre, denn es ist dasjenige, was ohne Mühe erfaßt wird, was keinen Widerspruch erregt, was zu keiner Anstrengung der Aufmerksamkeit und zu keiner Anpassung des Beschauers an die Besonderheit des Künstlers zwingt. So wirkt einzig dasjenige, was dem vorbestehenden Gedanken oder Gefühle des Beschauenden in allen Stücken entgegenkommt; dieses Vorbestehende ist aber nicht das Ergebnis gesammelten Schauens und starken Empfindens, sondern der verschwommene Niederschlag flüchtigster, gleichgültigster Wahrnehmung, die völlig ungeeignet ist, in das Wesen der Erscheinungen einzudringen.

Der Künstler, der auf das Hübsche zielt, blickt nicht auf die Wirklichkeit, sondern in die Seele der Menge, der er gefallen will; er stellt nicht dar, was er sieht und was auf ihn Eindruck macht, sondern was den flauen, ungenauen Vorstellungen entspricht, die der Dutzendmensch sich von den Dingen macht. Er ist ein Höfling der Menge. Er schmeichelt ihrer Seichtheit und Unfähigkeit. Er will, daß sie mit selbstgefälligem Lächeln sage: „Dieser Mann ist ein großer Künstler, denn er hat dieselbe Anschauung wie wir." Hübsch ist, in der Lyrik Liebe auf Triebe und Herz auf Schmerz zu reimen, im Drama die Guten mit einer vorteilhaften Partie und einer auskömmlichen Anstellung zu belohnen und die Bösen in die Grube fallen zu lassen, die sie den anderen gegraben haben; denn das ist es, was das Publikum erwartet, so sieht das Weltbild aus, das es sich zurechtgelegt hat, und es ist dem Dichter dankbar, daß er es nicht zwingt, seine bequemen Denkgewohnheiten zu berichtigen.

In den bildenden Künsten ist das Hübsche das Durchschnittliche, das Typische. Bouguereau malt ein Schema, keine Person. Er hat einen Kanon, an den er sich hält, und wenn er sich überhaupt noch die Mühe nehmen würde, wirkliche Menschen anzusehen, und wenn er feststellen müßte, daß die Natur nicht nach seinem Kanon arbeitet, so würde er gewiß sagen: „Um so schlimmer für die Natur."

Oberflächlichkeit verwechselt immer das Hübsche mit dem Idealen. Daß das Hübsche ungenau ist, kann man nicht verkennen. Man preist diese Ungenauigkeit aber als eine Verbesserung der Wirklichkeit: der Hübsch-Maler versteht die Natur besser, als sie sich selbst versteht; er errät, was sie will, aber nicht immer kann, und kommt der Armen, Unfähigen mit seiner überlegenen Schöpferkraft zu Hilfe. Die Wahrheit ist indes, daß das Hübsche das genaue Gegenteil des Ideals ist. Denn das Ideal ist Ahnung künftiger Entwicklungen, das Hübsche wichtigtuende Wiederholung des Gemeinplatzes. Im Idealisten drängt ruhelose Sehnsucht nach Neuem zur Gestaltung; er sucht in unscheinbaren Keimen, die der Durchschnittsgeist gar nicht wahrnimmt, die spätere Blütenherrlichkeit zu erraten. Der Hübsch-Maler bekundet beschränktes Genügen am Erreichten und sein Schaffen ist nichts als duselndes Sich-Erinnern an gewohnte Eindrücke.

Die große Schädlichkeit des Hübschen in der Kunst besteht darin, daß es die Menge in ihrer Stumpfheit bestärkt, statt sie aus ihr zu erwecken. Was der Dutzendmensch vor einem Bouguereauschen Werk empfindet, das ist selbstgefälliges Vergnügen darüber, daß der Künstler ihm Recht gibt. Er wird dieselbe Empfindung auch von wirklichen Kunstwerken erwarten und enttäuscht sein, wenn er sie nicht

findet. Hübsche Gemälde verhärten den Sinn der Dutzendmenschen für die strengen Werke, die sehen lehren und die Augen erziehen, die Stare stechen und Farbenblindheit heilen, die Schlüssel zum verborgenen Sinn der Bewegungslinien, Deuter der Formensymbolik und Wegweiser zu unbekannter Schönheit sind. Deshalb hat der blutdürstige Hinterwäldler von Montmartre recht, Bouguereau wenig zu schätzen, wenn auch nicht, ihn zu skalpieren, und der Philister, der von der Kunst Bereicherung und Steigerung seines Wesens erwartet, muß das Opfer bringen, auf das billige Vergnügen zu verzichten, welches ihm die entgegenkommende Banalität des Hübschen bereitet.

Wenn Bouguereau etwas Persönliches zu sagen hat, so kann er es nicht schlechter als mancher Andere. Sein „Selbstbildnis" in der wollsamtenen Maljacke ist treuherzig und bemüht sich wenigstens, aufrichtig zu sein. Freilich, die Gewohnheit, lieblich zu tun, hat er auch hier nicht ganz überwinden können und seine Wangen sind betrübend rosig. Man darf eben von ihm nicht die beinahe Furcht erregende Unerbittlichkeit erwarten, mit der ein David die schauerliche Grimasse seines einseitig gelähmten Gesichtes, ein Rembrandt im Alter die Gedunsenheit seiner Züge und die Wassersäcke seiner Augen bekannt haben. Diese Männer hatten einen solchen Stolz der Wahrhaftigkeit, daß sie in ihrer Besorgnis, parteiisch zu sein, sich selbst beinahe feindlich empfanden, prüften und richteten. Bouguereau sieht nicht ein, warum er sich selbst unwirscher behandeln soll als seine Amore und Nymphen und er lächelt sich gutmütig zu.

Frank Brangwyn. Dieser junge, in Belgien geborene Engländer ist ein Maler von der großen Art, aus der die Könige der Kunst hervorgehen. In seiner Farbenfreudigkeit

erinnert er an den Delacroix der Sturm- und Drangzeit, in der Unerschrockenheit, mit der er den Pinsel führt, an den kühnsten Fechter mit diesem Werkzeuge, den es bis jetzt gegeben hat, an Frans Hals selbst. Seine beiden im Pariser Salon ausgestellten ersten Bilder, „Bestattung an Bord“ und „Alle Hände zum Reffen“, lenkten sofort die Aufmerksamkeit auf ihn. Eine wirkliche Offenbarung waren seine „Bukanier“. In einem Boote, das auf den blauschwarzen Fluten des karaibischen Meeres schwimmt, rudern einige lebensgroße Kerle, in bunte Stoffe gehüllt, die Köpfe mit grellroten Tüchern umwunden. In der glühenden Tropensonne, die auf sie niederbrennt, flammt Alles blendend hell: der Gischt, die nassen Ruder, die Planken des Schiffes, die Kleider und Kopftücher der Leute. Die braunen Gurgelabschneider bekommen in dieser Mittagspracht ein fast übermenschliches Relief und in ihren wilden Gesichtern offenbart sich ein ruhiges Bewußtsein ihrer Furchtbarkeit, das selbst im Bilde noch wie eine Herausforderung zum Kampf auf Leben und Tod wirkt. Ein Jahr später zeigte er „Ziegenhirten“, gleichfalls lebensgroß, gleichfalls in die Mittagsglut südlicher Himmelsstriche getaucht, und daneben ein farbenstilles, wunderbar tiefes Nachtbild, „Die heiligen drei Könige, dem Christuskinde Gold, Weihrauch und Myrrhe darreichend“. Sein Können steigerte sich noch in einem „Markt am Strande“ und einem „Wunderbaren Fischzug“.

Der Strandmarkt wird in einem Barbaresken-Hafen abgehalten. Auf dem gelben Lehmsande sind kleine bunte Teppiche ausgebreitet, wo Neger in braunen, grün gefütterten Haiks und Burnussen hocken. Sie umdrängen ärmere Leute in phantastischen Lumpen, mit dem roten Tarbusch auf den langen, kahlgeschorenen Hamiten-Schädeln.

Weiterhin strecken drei Schiffe ihre Schnäbel auf den flachen Strand herüber und im Hintergrunde, jenseits eines Wasserstreifens, blicken wir durch ein Tor von drei Spitzbogen in das undeutliche Gewimmel einer geheimnisvollen islamischen Stadt.

Der „Wunderbare Fischzug" ereignet sich am Abend. Die Fischerbarke wiegt sich weich auf dem fast ölglatten dunkelblauen Spiegel des Genezareth-Sees, in dessen seichte Wellentäler und gerundete Wellenkämme die nahezu wagrechten Strahlen der sinkenden Sonne Blättchen und Streifen von dünnem Golde streuen. Vier Fischer sind daran, mit starken Bewegungen das beuteschwere Netz einzuholen. Hinter ihrem Boote zieht auf einer flachen grünen Segelprahm, von einem Jünger gesteuert, der in Dämmerung gehüllte Heiland über das Wasser.

Religiöse Vorwürfe haben einen besondern Reiz für Brangwyn. In seinem großen Bilde „Die Spötter" zeigt er einen Mann mit bärtigem und lockigem Schwärmerkopf, an einen Schandpfahl gebunden; der Schauplatz ist, wie bei Brangwyn gewöhnlich, eine morgenländische Stadt; eine Menge, die durch ihre Neger- und Maurentypen und ihre reizvollen Gewänder und Lumpen unterhaltlich ist, umdrängt den gefesselten Mann in der stadtfremden Tracht eines abendländischen Arbeiters und verhöhnt ihn mit den Worten des zu grinsendem Lachen geöffneten Mundes, dem Blick der dumm boshaften Augen, der Gebärde der gabelnd hindeutenden Finger. Mitleid mischt sich in die Neugierde nur bei einem schönen braunen jungen Mädchen im Vordergrunde, das, mit dem edeln Wasserkrug auf dem Kopfe, sichtlich vom Brunnen heimkehrend, stehen bleibt, um sich den Auftritt zu betrachten. Man mag die Anekdote ver-

stehen, wie man will. Vielleicht ist es ein ausländischer Sozialist oder Anarchist, der hier seine Lehre predigen wollte, mit dem aber die Behörden kurzen Prozeß machten und dessen einziger Lohn jetzt der Spott der stumpfen Menge ist, der er eine Heilsbotschaft zu bringen meinte. Vielleicht hat der Vorgang einen noch tiefern und feierlichern Sinn und ist die subjektive, halb stilisierte, halb modernisierte Darstellung der Verhöhnung Christi, als er an die Säule gebunden war, um die Geißelung zu erleiden. Ob das Drama nun soziologisch oder theologisch aufzufassen ist, es ist von höchster Kraft. Der große Schmerz des Altruisten, der sich für die Menschen opfert und sein Opfer verachtet sieht, die große Sünde des Pöbels, der ahnungslos die schauerlichste Undankbarkeit begeht, sind erschütternd ausgedrückt. Und in welche Form ist dieser reiche geistige und sittliche Inhalt gekleidet! Eine solche Ruhe und Vornehmheit in der Buntheit, ein solcher Zauber des Moll-Dreiklanges von Dunkelgelb, Purpurrot und Tiefblau, eine solche atemraubende Sicherheit der Modellierung durch bloße Farbenflecke ohne Umrißzeichnung ist mir in der ganzen zeitgenössischen Malerei kein zweitesmal vorgekommen.

Auch „Simon den Säulenheiligen" möchte ich nicht unerwähnt lassen. Der Heilige sitzt, mit dem Rücken an eine Stange gelehnt, auf der Deckplatte seines hohen Pfeilers. Am andern Rande der Plattform erscheint, an einer Leiter emportauchend, ein Priester im Meßkleid, begleitet von einem Ministranten, um dem anscheinend sterbenden Styliten das heilige Abendmahl zu reichen. Die Anekdote ist jedoch gleichgültig. Was dieses Bild eindrucksvoll macht, das ist die wundervolle Farbenstimmung. Es ist spät am Tage. Die Dämmerung bricht herein. Das letzte Sonnen-

licht stäubt fein durch die Luft um die Gestalten, über die Dächer der tief unten träumenden syrischen Stadt, aus der ein durchsichtiger Nebel aufsteigt, so dünn, daß er mehr ein Hauch, ein Duft als ein Qualm ist und mehr geahnt als gesehen wird. Ein Flug Schwalben huscht an dem Heiligen vorbei und die Vögel mit ihren japanisch genau beobachteten pfeilschnellen und anmutigen Bewegungen tragen stark dazu bei, den Eindruck des Hohen, Luftigen hervorzubringen, den Brangwyn hauptsächlich mit seiner Lichtverteilungskunst und der ahnungsvollen Fernsicht erreicht.

Brangwyn bannt in seine Gemälde allen Zauber des Mittags und der Mitternacht. Er zeigt seine Gestalten entweder von der Waberlohe des vollen Sonnenbrandes umflammt oder in die Schleier halbdurchsichtiger Dunkelheit gehüllt. Beide Beleuchtungen haben die Eigentümlichkeit, daß sie alles Beiwerk unterdrücken und nur das Wesentliche bestehen lassen. Ein Menschenantlitz, ein Menschenleib, in Sonnenglut getaucht, wird fast durchscheinend. Hinter der Haut und dem Bindegewebe, die man nur wie eine Hülle wahrnimmt, treten die Muskeln und Knochen hervor. Die große Helle präpariert einen Leib beinahe wie das Seziermesser des Anatomen. Die Dunkelheit wirkt ähnlich; sie löscht die Verbindungen und Übergänge aus und betont einzig die starken Konstruktionslinien. Bloß das zerstreute Licht gibt allen Teilen einer Oberfläche den gleichen Wert; es zeigt alles und erklärt nichts. Direktes Licht dagegen, ebenso wie die Finsternis, hierarchisiert die Erscheinung und läßt auf den ersten Blick erkennen, was äußerer Zierat, was Tragwerk und Gebälk ist.

Brangwyn ist Impressionist im besten Sinne des Wortes, ein vollendeter Vertreter dessen, was der Impressionismus

Berechtigtes enthält. Er hält sich nicht bei Kleinigkeiten und Nebendingen auf. Er sieht an den Erscheinungen nur das Wesentliche, dieses aber mit unfehlbarer Sicherheit und Intensität. Ein Zug, der Richtung, Absicht und Kraftmaß einer Bewegung erschöpfend kennzeichnet, ein Farbenfleck, der den Blick anruft und festbannt wie ein jäher Glockenschlag das Ohr, das sind die optischen Elemente, die er erfaßt und mit einer entzückenden Einfachheit, Wucht und Unbekümmertheit, gleichsam studentisch forsch „aus dem Handgelenk", auf die Leinwand wirft. Der Beschauer findet auf dem Bilde genau die Bestandteile der Erscheinung wieder, die auch in der Wirklichkeit allein seine Aufmerksamkeit erregen und fesseln würden, und seiner psychologischen Gewohnheit entsprechend ergänzt er die Andeutungen des Gemäldes mit eigenen Erinnerungsbildern zu einem vollständigen Abbild der Wirklichkeit, das dann auch alle vom Maler nur angedeuteten oder ganz vernachlässigten Nebensachen enthält.

Brangwyn ist einer jener seltenen, begnadeten Virtuosen, die nicht nötig haben, zu zeichnen. Die Linie besteht für ihn nicht, wie sie in der Natur nicht besteht. Er modelliert mit dem Licht und der Farbe. Er legt unregelmäßige Flecken nebeneinander, kleine und große, lange und kurze, eckige und runde, helle und dunkle, farbige und weiße, und aus diesen Flecken, aus dieser Mosaik genau empfundener Lichtwirkungen, baut sich die Erscheinung im Raume mit unvergleichlich echter und intensiver Körperlichkeit auf. Die Linie, die der Maler nirgends gezogen hat, fügt unser Urteil hinzu, wie es dies bei den Anblicken der Wirklichkeit tut. Man hat hier die optischen Elemente selbst, die von der Netzhaut des Auges als bloße Lichtunterschiede empfunden, aber von den höheren Zentren als farbiges und plastisches Phä-

nomen begriffen oder gedeutet werden. Eine solche Malweise erfordert unfehlbare Sicherheit des Sehens und zuverlässige Folgsamkeit der Hand, sonst führt sie zum künstlerischen Bankbruch.

Paul Cézanne. Er ist einer der Vorkämpfer und Bahnbrecher des Naturalismus gewesen. Er war mit Claude Monet, Caillebotte und den anderen Impressionisten interessanter Umstürzler, mit Zola einen Augenblick lang Sieger und ist jetzt ein Besiegter, wenn er es auch wahrscheinlich nicht zugeben wird. Ein barfüßiger Masaniello, den ein erfolgreicher Pöbelaufstand an die Spitze trägt und in den Königspalast einsetzt, der aber sehr bald den Purpurmantel wieder mit seinen angestammten Lumpen vertauschen muß. Zum Glück ist das Los gestürzter Kunstrevolutionäre nicht so grausam wie das Masaniellos: sie enden nicht unter Henkershand.

Cézanne hat eines für sich, was für ihn einnimmt, seine Aufrichtigkeit. Es ist seine Natur, daß das Häßliche ihn anzieht. Er sieht in der Wirklichkeit nur das Anormale, das Unangenehme, das Abstoßende. Malt er ein Haus, so muß es windschief sein und mit nahem Einsturz drohen. Gibt er einen Menschen wieder, so hat er ein verzerrtes, scheinbar halbseitig gelähmtes Gesicht und ein tief niedergedrücktes oder stumpfsinniges Aussehen. Jedes Modell, das sich ihm ausliefert, wird von ihm gewissermaßen in Sträflingskleider gesteckt. Hier ist ein Frauenbildnis. Ein welkes, verhutzeltes Gesicht, kotfleckige Kleider, die wie durch die Gosse geschleift aussehen. Wohl eine Berufsmäßige, die bei einer Massenverhaftung in den grünen Wagen komplimentiert und nach einer Nacht im Polizeigewahrsam eben entlassen wurde? Kein Gedanke. Es ist eine ehrbare Dame aus den besten Bürgerkreisen! Dieser Mann mit

dem schiefen, betrübten Gesicht und dem schmierigen Filzhut und Überzieher ist wohl ein Hungerleider von Bohème, ein Entgleister, ein verkommener Künstler oder Schriftsteller? Durchaus nicht. Er ist ein behäbiger Rentner. Wie jemand sich von Cézanne freiwillig malen lassen kann, ist mir unverständlich; es geschähe denn in zerknirschter Büßerlaune zur Selbstkasteiung. Böse kann man ihm freilich nicht werden, denn er behandelt sich selbst nicht besser als seine übrigen Opfer. Er hat Selbstbildnisse, die schwere Beleidigungen wären, wenn ein anderer sie gemalt hätte. Wahrhaftig, eitel ist er nicht, da er sich so sieht, wie er sich auf diesen Gemälden darstellt. Und sein griesgrämiges Auge verschändet nicht nur Gesichter, Köpfe und Kleider, sondern auch das Übrige. „Des Weibes Leib ist ein Gedicht", versichert Heine. Er würde diese Behauptung nicht aufrechtzuhalten wagen, wenn er die „drei entkleideten Frauen vor dem Bade" von Cézanne sehen würde. Solche Nacktheiten sind wirklich unsittlich und schreien nicht nach einem diskreten Feigenblatt, sondern nach einer neunfachen Tuch- und Pelzhülle.

Blaise Desgoffes. Dieser Maler, der 1902 starb, war ein unvergleichlicher Nachbildner des Leblosen, das wir auf deutsch richtiger und tiefsinniger Stilleben nennen. Denn in der Tat, es webt ein stilles, geheimes Leben in den Erzeugnissen von Künstlerhand, wie ein in Form und Farbenschönheit liebevoll versunkenes Auge sie sieht. Desgoffes war groß in kleinen Bildern, die Prachtgeräte aus Gold und Schmelz, aus Bergkristall, Jaspis und Chalkedon, Geschmeide und Edelsteine, Spitzen und Stickereien auf Samt und Seide, geschnitztes und geglättetes Ebenholz in unübertrefflicher Vollendung wiedergaben. Es gibt eine Schule, die diese Bilder voll Verachtung „bodegones"

nennt. Das ist der wegwerfende spanische Ausdruck zugleich für Garküchen und für gepinselte Darstellungen von pöbelhaften Eßsachen, wie Würsten, Räucherheringen und Quarkkäse. Die Nachbildung von Erzeugnissen der Menschenhand soll des Künstlers unwürdig sein. Nur das Lebende, sogar nur das Menschenleben soll Berechtigung haben. Aber das ist eine zu enge Auffassung. Gewiß, die höchste Aufgabe aller Menschenkunst ist Menschendarstellung und was nicht selbst Mensch ist, das wird genau in dem Maße künstlerisch, in dem es durch geheime anthropomorphische Belebung und Vergeistigung Beziehungen zum Menschen gewinnt. Aber wer schroff dogmatisch vom Künstler ausschließliche Beschäftigung mit der Menschengestalt fordert, der verkennt die Landschaft, setzt einen Hondekoeter, einen Landseer, eine Rosa Bonheur in die zweite Klasse hinab und verweigert einem Desgoffes den Künstlertitel, was ein offenbarer Unsinn ist. Ich weiß nicht, ob es eine Rangordnung in der Kunst gibt oder eine andere Rangordnung als nach ihrer Fähigkeit, das Gefühlsleben auszudrücken und zu übermitteln. Jedenfalls steht ein Mann sehr hoch, der die optischen Eigenschaften der Edelhölzer, Metalle, Steine und Gewebe besser in Malerei zu übersetzen verstand als irgend ein Maler vor ihm.

Léon Frédéric überrascht wie ein Anachronismus. In ihm lebt die Seele eines Primitiven. So sahen die van Eyck, die Roger van der Weyden, die Hans Memling Welt und Menschen an. Das ist aber nicht etwa eine affektierte, altertümelnde Schlichtheit wie bei den englischen Prärafaeliten und ihren festländischen Nachäffern, sondern aufrichtiger, unbewußter Atavismus, dessen Echtheit schon daraus erhellt, daß Frédéric keine Maskeraden malt, sondern

nur nackte Menschenleiber oder zeitgenössische Volkstypen in der armseligen Arbeitertracht unserer Tage. Wenn sie wie Gestalten aus mittelalterlichen Balladen oder Volkssagen erscheinen, so ist es, weil Frédéric sie so fühlt. Er ist Vlaame durch und durch: mystisch wie seine Landsleute Ruysbroek, Suyskens usw., dabei gestaltenfroh wie die Erbauer der belgischen Kathedralen und Rathäuser, in das Leben verliebt wie die Schmauser und Tänzer der vlaamischen Kirmessen, in seiner Arbeit ehrlich und gewissenhaft wie ein alter Zunftmeister aus der spanisch-niederländischen Zeit, grübelnd und ernst wie eine Beguine oder ein Lollard.

Frédéric ahmt nicht wirklich nach, aber er erinnert sich seltsam lebendig an Gesehenes. Ihm schweben die alten niederdeutschen und vlaamischen Meister vor, deren Weltanschauung er teilt. Von den niederdeutschen Schilderern hat er den naiv ziegelroten Fleischton und die peinlich gewissenhafte Art des Vortrags, die kein Hautfältchen und keine Haarkräuselung vernachlässigt, von Memling die liebevolle Genauigkeit in der Behandlung alles Nebenwerks, der Blumen, des Bodens, etwaiger Kleider oder Geräte. Das Übersäen der ganzen Leinwand mit gleichmäßig ausgeführten Einzelheiten, meist wuchernden Pflanzen, hat Frédéric mit allen Präraphaeliten gemein. Die Bilder dieser Schule, wenn sie ihren Vorwurf auch meist aus der vierten Dimension holen, sind optisch zweidimensional. Sie sind nur Oberfläche. Perspektive kennen sie nicht, also auch kein Zurückweichen eines Mittel- und Hintergrundes. Alles liegt in einem und demselben Plane und ist mit der gleichen Sauberkeit und Bestimmtheit behandelt. In der Sicherheit, mit der sie jedes Steinchen, jeden Stoff, jede Pflanze angeben, haben die Präraphaeliten ihresgleichen nicht. Wenn

sie dazu auch noch Menschen malen könnten, so müßte man sie wenigstens als Zeichner, wenn nicht als Koloristen, uneingeschränkt loben.

Frédéric fühlt die Weihe seiner Kunst so tief wie wenige Maler der Gegenwart. Er scheint sich selbst ein Priester. Es ist eine Äußerlichkeit, aber sie ist bezeichnend: er malt fast nur Dreitafelbilder, die er sich gewissermaßen als Altarbilder eines philosophischen Kults denkt, und was er darstellt, das ist immer irgend ein pathetisches Sinnbild, aus dem etwas wie Bibelverse oder Vedenstrophen herausklingt. Klar sind seine Symbole nicht immer, aber es ist nicht seine Schuld, daß die Malerei kein geeignetes Ausdrucksmittel für knappe Synthesen langer Gedankengänge, für sittengeschichtliche und philosophische Abstraktionen ist. Höchstens könnte man sagen, es ist seine Schuld, daß er dies nicht empfindet. Sein Dreitafelbild „Das goldene Zeitalter" beispielsweise ist ein Anblick, wie ihn Ovid geschildert haben würde, wenn er in einer belgischen Landschaft unter vlaamischen Menschen gelebt hätte. Frédéric erzählt die Geschichte eines Tages seines glücklichen Geschlechts, wie die Menschen aller Altersstufen in leuchtender Nacht friedlich aneinandergeschmiegt schlafen, wie sie vom rosigen Morgen geweckt werden und sich an einem kristallklaren Bach erfrischen, wie sie unter der Mittagssonne spielen, tanzen, jauchzen, Blüten und Früchte brechen, um leckere Gerichte tafeln. Es ist eine Verschwendung prächtig modellierter nackter Weiber, die allerdings alle sonderbar rothäutig sind; es ist eine lachende Lebensfülle, wie ein antiker Anbeter des obszönen Gottes der Fruchtbarkeit sie im Opferrausch geträumt haben mag; es ist auch ein drollig kannibalisches Schwelgen in üppigem Kinderfleisch und in vorzüglich

genährten blühenden Leibern. In anderen Bildern hat Frédéric uns gelegentlich mit ebenso vollendet gemalten und wegen ihrer unerbittlichen Wahrheit furchtbar peinlichen Darstellungen dornenzerrissener blutender Nacktheiten und ganzer Haufen von Kinderleichen gequält. Hier aber ist er ganz Friede und Freude und sein Bild ist eine Augenweide.

An einem andern Dreitafelbilde Frédérics, „Die Lebensalter des Arbeiters", kann man die ganze Inhaltlosigkeit der ästhetischen Begriffe „Realismus" und „Idealismus" ermessen. Man vergleiche Frédéric mit dem Bastien-Lepage des Luxembourg. Bastien-Lepage gilt für den vollkommensten Lehrtypus realistischer Malerei. Seine vertierte, affenähnliche, blödsinnig vor sich hinstarrende Schnitterin soll ungeschminkte, echte Natur sein. Vielleicht hat der Maler einmal eine abscheuliche Idiotin dieser Art gesehen. Ich weiß es nicht, will es ihm aber glauben, denn ich möchte gern annehmen, daß er in seiner Einbildungskraft ein so widerwärtiges Zerrbild der Menschenerscheinung nicht gefunden hätte. Aber da so abstoßend bestialische junge Weiber in der weißen Rasse jedenfalls eine sehr seltene Ausnahme sind, so hat Bastien-Lepage unverkennbar das häßlichste Modell, das er überhaupt auftreiben konnte, mühsam aus Tausenden gewählt, aus niedriger, verderbter Freude am Häßlichen, in der boshaften Absicht, die Natur zu verleumden. Frédéric erzählt in seinem Dreitafelbilde „Die Lebensalter des Arbeiters". Wer darf leugnen, daß auch er sich ganz genau an die Wirklichkeit gehalten hat? Rechts die erste Kindheit: Arbeiterfrauen, junge blonde Mütter, säugen ihre Kleinen, süße, fette Geschöpfchen mit drallen Gliederchen und Häuten wie Blumenblätter; kleine Mädchen, die sich selbst noch kaum auf den Beinchen halten,

schleppen und bemuttern noch kleinere Geschwister; alte Großmütter, die in der Wirtschaft nicht mehr mitarbeiten können, beaufsichtigen das krabbelnde und wimmelnde Kindervolk. In der Mitte die Jugend: verwahrloste, doch vergnügte Rangen spielen Karten auf der Straße, am Randstein der Gosse sitzend und hockend; ungezogene Bengel wagen sich an das Abenteuer der ersten Zigarette; erwachsene Burschen ergehen sich mit den jungen Mädchen ihrer Klasse am Arme; was sie den errötenden Schätzen ins Ohr flüstern, würde strengen Tugendwächtern schwerlich Freude machen; aber in diesem Lebensalter, in dieser menschlichen Umgebung sind ihre Gefühle so natürlich, so gesund, daß sie aller sauertöpfischen Zimperlichkeit zum Trotze als anmutig und rührend empfunden werden. Links endlich sind reife Männer an der Arbeit; sie bauen mit Anstrengung aus schweren Werkstücken ein Gerüst auf, wobei ihnen ein kleiner Junge zusieht; was er vor Augen hat, das ist sein eigenes künftiges Los; aber in seiner sorglosen Kindesneugierde bemerkt er nur die unterhaltliche Seite des Werdens eines geschickten und verwickelten Menschenwerkes, nicht den harten Ernst der schlecht bezahlten, gefährlichen und heftigen Anstrengung. So liegt das Leben des armen Arbeiters vor uns; Frédéric verheimlicht uns weder dessen Mühsal noch die Dürftigkeit seiner stofflichen Bedingungen; er zeigt uns, wie ärmlich die Leute gekleidet sind, wie unschön der Anblick ihrer Straßen und Häuser, wie eng der Kreis, der ihre kleinen Freuden und Sorgen in sich schließt, und wie bedenklich mitunter ihre Kurzweil ist, aber er läßt uns auch den Sonnenschein sehen, der golden über ihren Kinder- und Jugendjahren ruht, und die Genugtuungen fühlen, mit denen die Familie auch ihr einförmiges Dasein belebt und

erfreut. Er bringt uns diese Armen, diese Demütigen menschlich nahe und gibt uns eine große Lehre von Brüderlichkeit. Jeder Zug in seinem Bilde ist wahr; aber aus dieser Wahrheit geht ein edler und tröstlicher Gedanke hervor und sie offenbart uns ihren ganzen Inhalt an Schönheit und sittlichen Motiven. Frédéric ist Realist, ebensosehr wie Bastien-Lepage, soweit es sich um die peinlich genaue, redliche Wiedergabe wirklich beobachteter Anblicke handelt. Aber in Frédérics Darstellung erscheint das Alltägliche geadelt und das nennt eine oberflächliche Ästhetik doch wohl Idealismus. Die Wahrheit ist: die Worte Realismus und Idealismus bedeuten gar nichts. Es gibt keine Kunst, keine Kunstrichtung, die man so oder so bezeichnen könnte. Es gibt nur Künstlertemperamente, die selbst gallig sind und darum mit boshafter Schadenfreude bei den unangenehmen Seiten der Wirklichkeit verweilen, und solche, die sich an allen Helligkeiten erfreuen und die auch hinter ungefälligen Äußerlichkeiten einen tiefern, versöhnlichen Sinn ahnen. Der Realismus eines Bastien-Lepage ist Verleumdung, der eines Frédéric eine Verteidigungsrede.

Jean Paul Laurens hat alle Höhen des Künstlererfolges erreicht. Er ist Professor, er ist Akademiker, er erhält die ehrendsten Aufträge von Staat und Großstädten. Es ist ihm gegönnt gewesen, seinen Ehrgeiz eines Monumentalmalers in ungeheuern Wand- und Deckengemälden gleich denen des Kapitols von Toulouse zu befriedigen. Er war manchmal glücklicher, manchmal minder glücklich, immer kraftvoll, immer pathetisch, freilich mitunter auch deklamatorisch. Er hat aber auch einmal seine Geschichtsvisionen verlassen und einen Blick auf die Gegenwart geworfen und was er

da sah, das hielt er in einem großen Gemälde fest, das er „Die Bergleute“ nennt und das über allen seinen vielgerühmten Fresken steht.

Es ist Abend. Zwischen einer hohen, steil abfallenden Kohlen- und Schlackenhalde und einem fern den Gesichtskreis schließenden niedrigen Hügelzug ist in eine weite Mulde des Geländes eine große Stadt eingetragen, über deren wimmelnde Dächer sich zahlreiche Schlote erheben. Keine Kirchtürme, keine Palastgiebel, nur Schlote, die, man möchte sagen herausfordernd, weißen Dampf oder dicken schwarzen Qualm dem dämmerigen Himmel ins Gesicht pusten. Aus dem Mittelgrund bewegt sich auf einem Straßendamm ein Zug von müden, abgerackerten Menschen nach vorn, die das Bein schleifen und den Kopf hängen. Aus der Tiefe zu beiden Seiten des Dammes steigen schwefelgelbe und blaue Rauchwolken auf.

Wenn man sich in die Einzelheiten vertieft, so sieht man, wie die heimwärts wandernden Arbeiter in die Tracht moderner Proletarier gekleidet sind und eine zeitgenössische Industriestadt mit typischen Fabriksgebäuden sich vor uns ausdehnt. Aber der erste rasch umfassende Blick gibt einen ganz andern Eindruck. Die Stadt scheint ein Sodom und Gomorrha, das sich gegen Gott auflehnt und im Begriff ist, mit dem Feuer des Himmels gezüchtigt zu werden. Der Menschenzug scheint eine Schar Verdammter zu sein, die ein hinter der Straßenbiegung verborgener geheimnisvoller Höllenschlund ausgespieen hat. Neben dem Damm scheinen unheimliche Abgründe zu klaffen, aus denen die Flammenzungen des Hades emporlecken. Es ist Sagenstimmung und Prophetengesicht. Man glaubt eine Illustration des Inferno, aber auch einen Anklang an die Formel

vor sich zu haben, nach der die mittelalterlichen Maler und Bildhauer das jüngste Gericht darzustellen pflegten.

Und das Merkwürdige ist, daß diese epische Vergrößerung und Steigerung eines so banalen Vorganges wie der Ausfahrt einer Schicht machenden Grubenbelegschaft keineswegs beabsichtigt ist. Der Maler arbeitet nirgendwo bewußt auf das Melodramatische hin. Er hält sich in allen Einzelheiten streng an die Wirklichkeit. Nur seine Auffassung ist es, die aus dem treuen Abbild eines Alltagsauftrittes einen Gesang von Dante gemacht hat. Beim Anblick der flammenden Essen und dampfenden Schornsteine und erschöpften Lohnsklaven ist ihm eine Ahnung der ungeheuern Natur- und Gesellschaftsgewalten aufgegangen, die in den Menschen- und Pferdekräften eines modernen Großbetriebes tätig sind, sie hat die Wahl und Ordnung der Elemente des Bildes bestimmt, sie hat ihm den dämonischen Zug aufgedrückt und es zu einem tiefen Sinnbild der Geschichte eines Teiles der Menschheit gemacht.

Jef Leempoels ist einer der interessantesten jener zeitgenössischen Vlaamen, in denen die köstlichsten Künstlereigenschaften ihrer mittelalterlichen Vorfahren und Meister wieder aufleben. Leempoels hat die herbe, schlichte Wahrhaftigkeit dieser Ahnen, ihr tiefes Gemüt und ihren Grübelsinn, der sich leicht zu Wunderlichkeiten verirrt. Er hat ihre meisterhafte Zeichnung und um sich ganz zu ihrer Größe zu erheben, fehlt ihm nur ihre Farbenfreudigkeit und ihre Gabe freier, klarer Komposition.

Er traut sich nicht die Fähigkeit — oder das Recht — zu, zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem zu unterscheiden; er beherrscht den Gegenstand nicht mit souveräner subjektiver Auffassung, sondern macht sich zum demütigen

Sklaven der Erscheinung und all ihrer grillenhaftesten, untergeordnetsten Einzelheiten; er umspannt die Welt nicht mit dem Auge des schöpferischen Künstlers, sondern blickt auf sie, als wäre er ein photographischer Apparat für urkundliche Aufnahmen. Zu dieser geistigen Abhängigkeit tritt ungenügende Entwicklung des malerischen Sinnes. Leempoels ist trocken in seiner Genauigkeit und nüchtern in seinen Färbungen. Er scheint nicht zu glauben, daß es seines Berufes sei, Töne zu harmonisieren und dem Auge durch eine gut gestimmte Palette wohl zu tun. Und trotz alledem bleiben mir seine Hauptbilder unvergeßlich. In naiven kleinen Zügen offenbarte sich sein Gemüt. In der Stube z. B., wo Vater und Mutter, gealtert und vom Leben halbverbraucht, beisammen sitzen, hängen an der Wand abgeblaßte Photographien, die sie als Brautpaar darstellen, in rührend komischer Tracht nach der neuesten Mode von vor einem Vierteljahrhundert, doch jung und froher Hoffnung voll. Diese diskrete Gegenüberstellung, die man aufsuchen muß, um sie zu bemerken, enthält die ganze schwermütige Poesie des Lebensganges von der blühenden Jugend zum welken Alter. Und die Bildnisse der Schwestern! Die guten Mädchen sind von der Natur nicht sonderlich begünstigt; sie sind die richtigen Töchter des derben vlaamischen Stammes, in dem feine Schönheit selten ist. Als Leempoels sie malte, da rang in ihm die Gewissenhaftigkeit des beeideten Wirklichkeitszeugen mit der Bruderliebe, aber jene siegte und gestattete dieser nur, sich in der zärtlichen, gleichsam liebkosenden Vollendung der Hände, Hälse, Haare und Kleider zu offenbaren.

Sein Bild „Freundschaft“ zeigt einen alten und einen etwas jüngern Mann, die Hand in Hand breit vor

uns sitzen und uns die ehrlichen häßlichen Gesichter voll zukehren. Es sind Gestalten aus dem Volke, der Eine in eine grüne, der Andere in eine dunkelrote gestrickte Weste gekleidet; sie sind offenbar weder reich noch gebildet und aus ihren klaren, ruhigen Augen, ihren schweren, plumpen Zügen spricht kein besonders entwickeltes Geistesleben. Und doch sind es adelige Menschen. Was sie adelt, das ist ihr Gefühl. Es sind hohe Seelen, die solcher Treue und Anhänglichkeit fähig sind wie diese beiden Arbeitsleute, die so innig die Hand in die Hand legen und die Schulter an die Schulter lehnen — wie es auch kommen mag! — und wer Charaktere ohne Deklamation begreift, der sagt sich unwillkürlich vor diesem Bilde: wohl dem, der auf seinem Lebenswege solcher Freundschaft begegnet. Hier hat Leempoels eine der höchsten Aufgaben des Künstlers erfüllt: er hat im Alltäglichen und Unscheinbaren das Vornehme und Schöne erkannt und überzeugend nachgewiesen. Das ist der gesunde Idealismus, für den zu kämpfen mein Stolz ist: ein tröstlicher und erhebender sittlicher Inhalt in einer genauen, wahren Form.

Mit einem andern Bilde bin ich weniger einverstanden. Leempoels nennt es „Das Schicksal und die Menschheit", und er ist darin über sein natürliches Stimmregister hinausgegangen. Aus dem untern Rande des Bildes wächst eine erstaunliche Flora von Händen heraus, die flehend gefaltet oder zu drohenden Fäusten geballt in die Höhe gereckt sind, manche allerlei Glaubenssinnbilder, wie Kreuze und Abendmahlskelche, Fetische und Opfergaben, umklammernd; über ihnen erscheint in violettem Lichte ein ungeheures, zwei Drittel des Bildes ausfüllendes bärtiges Haupt, das gleichgültig unbewegt vor sich hin blickt, ohne die zu ihm

erhobenen Gebet- und Lästerhände zu beachten. Was Leempoels ausdrücken will, ist klar genug. Aber es ist nicht einleuchtend, wie dieser violette Kopf als unerbittliches Verhängnis wirken soll; sein stumpfes Vorsichhinstieren und sein protziger Strahlenkranz flößen kein besonderes Grauen ein und etwas Anderes, was imponieren könnte, ist an ihm nicht wahrzunehmen. Dagegen gibt Leempoels in den Händen das ganze Maß seines verblüffenden Könnens. Diese Hunderte von Händen, die mit einer fast schmerzenden Geduld gemalt sind, haben alle ihre eigene Physiognomie. Sie sind alle individuelle männliche und weibliche Hände, junge und alte, arbeitsgewohnte und müßige, kaukasische, nubische und indische, die Hände aller Rassen, Berufe, Alter, Temperamente sind so vollkommen charakterisiert, daß ein Irrtum unmöglich ist. Wenn sich unter den Händen die eines Freundes befänden, ich würde sie bestimmt auf den ersten Blick erkennen. Als Studie von Menschenhänden ist das Bild ein Museumsstück, das in allen mir bekannten Sammlungen seinesgleichen nicht hat. Als Kunstwerk betrübt es durch mangelnden Geschmack. Leempoels würde an sich sündigen, wenn er sich in uferlosen Symbolismus verirrte. Seine Begabung weist ihn auf das bestimmt Begrenzte hin. Er braucht nicht zu besorgen, daß er sich durch Pflege des Wirklichen zum Philiströsen verflacht. Seine Gefühlsinnigkeit wird ihn auch bei der Behandlung spießbürgerlicher Stoffe immer über die Spießbürgerlichkeit erheben.

Henri Martin hat immer nach hohen Zielen gestrebt, aber die Wege, die er einschlug, um sie zu erreichen, waren krumm und schlimm.

Er war in seinen Anfängen — und ist in Augenblicken der Rückfälligkeit noch jetzt — ein Tüpfler, der wischt; das

heißt, er trug einen haselnußgroßen dicken Farbentupf auf und zog ihn ein wenig aus. Das berühmte „Vibrieren" brachte er mit dieser Methode ja fertig, namentlich auf eine gewisse Entfernung; aber er löste alle Form auf, was ihm gestattete, nur ganz obenhin zu zeichnen. Warf man ihm vor, daß er keinen einzigen Umriß knapp und sicher angegeben hatte, so konnte er die Ausrede gebrauchen: „Man kann nicht zugleich schwingendes Licht über ein Bild ausgießen und genau modellieren". Das Wischtüpfeln war bei Martin wie bei seinen Nachahmern das Deckmäntelchen für künstlerisch unredliche Form. Sein Idealismus, der Hauptzug seiner Künstlerphysiognomie, äußerte sich in seiner ersten Periode hauptsächlich darin, daß seine flauen Gestalten in die keiner Zeit und keinem Lande eigentümliche Tracht gekleidet waren, in der die Primitiven ihre Engel auftreten zu lassen pflegen, und daß sie sich in einem stilisierten Schauplatz bewegten, den man weder Erde, noch Luft, noch Himmel nennen kann, da er in der Regel aus einer einzigen schillernden Mischfarbe, meist einer Art blaßlila, gemalt war, in die etwas dunklere, gitterartig regelmäßig gestellte glatte Baumstämme eingetragen waren.

Typisch für seine erste Periode sind seine symbolischen Bilder „Nach dem Abgrund hin" und „Jeder hat seine Chimäre". Man schämt sich fast, bei diesem verworrenen Zeug beschreibend zu verweilen.

„Zum Abgrund hin": Eine nach der Mode der Pariser Künstlerkneipen entkleidete Dirne — ihre raffinierte Nacktheit wird durch Ballschuhe, lange schwarze Handschuhe und einen an richtiger Stelle zurückgeschlagenen, überall aber durchsichtigen schwarzen Schleier betont — eilt einen sanften Hügelhang herab. Aus ihren Schultern wachsen weit-

klafternde Fledermausflügel hervor. Ihr stürzt in den Haltungen und mit den Gebärden eines epidemischen Massendeliriums ein Menschenhaufe nach, in dem Männer und Weiber jeden Alters und Standes zusammengeknäult sind. Die Einen laufen, die Anderen schleppen sich auf den Knien, noch Andere auf allen Vieren ihr nach und balgen sich um Blumen, die sie hinter sich ausstreut. Hineindeuten kann man in dieses Bild alles, herausdeuten nichts, oder höchstens, daß die leidenschaftlich betonten Sklaven- und Schlachtopferhaltungen dieser sich im Staube wälzenden, die Fußstapfen der Dirne küssenden und leckenden Männer einen unbewußten masochistischen Zug in Henri Martins Seele verraten.

„Jeder hat seine Chimäre" ist noch nichtssagender als diese perverse Illustration zur frommen Mahnung: „Hüte dich vor der Sünde, denn die Fleischeslust führt zum Verderben". Eine Anzahl verschmiert schattenhafter Gestalten schleppt sich in einer lehmgelben Brühe mühselig hin; jede ist unter einer Last gebeugt, die ihre herrschende Leidenschaft verkörpert; so trägt der Lüstling eine nackte Buhlerin, der Knicker einen Sack voll Gold, der Ehrgeizige Lorbeer und Kriegsbeute usw. Ein kläglich mißlungener Versuch, einen schriftstellerischen Gemeinplatz in einer Künstlervision lebendig und konkret zu versinnlichen.

Glücklicherweise zeigte Henri Martin Entwicklung. Nach der ersten Periode roh manierierten Tüpfelns und Strichelns, dreister Vernachlässigung der Zeichnung unter dem formlosen Gesudel der bunten Konfetti und Serpentinen und Wichtigtuns mit einem tiefsinnig scheinen wollenden, doch grundalbernen Symbolismus, kehrte er zur Natur und zum Leben zurück, behandelte warm menschliche Stoffe in idealer

Auffassung und milderte die Unarten seines Vortrags, freilich ohne sie ganz aufzugeben.

Auf die Bestellung eines reichen Bänkers malte er für die Marseiller Sparkasse ein monumentales Dreitafelbild, das er „Die Arbeit" nannte. Zu den drei Hintergründen sind, allerdings mit großer Freiheit behandelt, Marseiller Anblicke verwendet. Der offene Sinn der drei Felder ist Morgen, Mittag, Abend. Im ersten Felde gehen die Kinder, im Buche lesend, in die Schule, die Frauen auf den Markt, die Tagelöhner zur Arbeitsstelle. Im zweiten löschen Docker unter der Sonnenglut der Provence die Ladung eines Schiffes, die aus Körben voll Goldorangen besteht. Im dritten ist der Staden menschenarm, ein ältliches Paar, mit voraufgehendem Kinde, das seine Puppe im Arme trägt, lustwandelt in der Kühle, einige Arbeiterfamilien gönnen sich gleichfalls nach Feierabend etwas frische Luft und

Jam majores cadunt altis a montibus umbrae.

Aber die Tageszeiten sind, wie gesagt, nur der offene Sinn des Bildes. Daneben oder dahinter hat es auch einen verschleierten tiefern. Es will auch einen wirtschaftlichen Werdegang veranschaulichen. Am Lebensmorgen nütze wacker die Schule aus, lerne und bereite dich derart für das spätere Wirken und Wagen vor. Auf der Daseinshöhe arbeite, daß dir die Rippen knacken; du kannst es und es ist einträglich. Dafür wirst du es dir dann am Abend gut gehen lassen und dir als behäbiger Rentner erquickliche Muße gönnen.

Über diese optimistische Anschauung vom Erwerbsleben wird man lächeln dürfen. Wenn Henri Martin einen Hafenarbeiter — aus Marseille oder sonstwoher — gekannt hat,

der sein Leben als Rentner beschließen konnte, möchte ich mir von ihm seine Photographie erbitten. Doch ein Maler braucht kein Nationalökonom zu sein und das Gemälde ist ja auch für eine Sparkasse bestimmt und die Leute, die es dort sehen werden, mögen sich ja in der Tat auf dem Wege zum seligmachenden Rentnertum befinden, wenn auch schwerlich nach mittägigem Löschen von Orangenschiffen. Über den dürftigen Gedankengehalt des Werkes könnte man hinweggehen, wenn seine malerischen Eigenschaften befriedigen würden. Doch da hapert es. Es war schon ein fragwürdiger Gedanke, drei Bilder zusammenzurücken, die, nur durch schmale Pfeiler getrennt, drei vollkommen verschiedene Belichtungen zeigen müssen. Denn entweder waren Morgen-, Mittags- und Abendhelle richtig auseinandergehalten, dann hatte man einen Mißklang in drei Noten, oder die Töne waren, um nicht gegeneinander zu heulen, einheitlich gestimmt, dann wurden sie unwahr. Das ist denn auch der Fall. Der Morgen ist etwas silberner, der Mittag etwas röter, der Abend etwas blaßvioletter überhaucht, aber Lichter und Schatten sind, wie immer die Sonne steht, ungefähr gleich kräftig. Der Mastenwald des Mittelfeldes ist von so übertriebener Dichtheit, daß das Auge sich im Wirrsal der Wanten und Raaen nicht zurechtfindet. Und das ganze Bild ist in der rohesten Pünktelei mit dick aufgesetztem Farbenklecks ausgeführt, so daß es wie schuppig aussieht. Wenn Henri Martin auf seine Schrullen und Geschmacklosigkeiten verzichten könnte, wäre er ein Monumentalkünstler von hohem Berufe, denn ob die Feen ihm auch Verschiedenes versagt haben, ein köstliches Wiegengeschenk haben sie ihm beschert: die Gabe des Lichts. Es ist Sonne in seinen Bildern und sie hellen den Raum auf, den sie ausstatten.

Sein bisher beſtes Werk iſt eine ungeheure Wandmalerei für das Kapitol von Toulouſe.

Eine Landſchaft von großen, ruhigen Linien mit einem Hintergrund von tiefſchattigen Waldbergen, denen ich nur vorwerfe, daß ſie den ganzen Geſichtskreis vermauern; von dieſem blau dunkelnden Höhenzug ſenkt ſich das Gelände in welligen Hügelſtufen zur Ebene des Vordergrundes; hier entwickelt ſich in drei Bildern die Idylle der Lebensläufe und der Jahreszeiten; zuerſt, inmitten des lachenden Frühlings, eine dralle Dirne liebestrunken an der Bruſt des ſie umfangenden jungen Burſchen; dann eine Anzahl rüſtiger Landleute, denen außerhalb der Schwaden die Frauen mit den ſpielenden Kindern zuſehen, in der Sommerarbeit des Heumachens; endlich unter ſchwermütigen Herbſtbäumen eine einſame Alte, die ſich erinnert. Die Menſchen ſchlicht, natürlich ohne rohe Realiſtik, poetiſch ohne Geßnerſche Schäfer-Fadheit; der Parallelismus zwiſchen dem Altern des Menſchen und dem Fortſchreiten des Jahres unaufdringlich; die Sinnbildlichkeit klar und von ungeſunder, verſchrobener Myſtik frei; Raſen, Bäume, Geſtrüpp dekorativ in der Form, fein und zugleich ſatt in der Farbe, und das Ganze von einem wunderbar fröhlichen Sonnenſchein durchflutet, der noch mehr an provençaliſche Maienherrlichkeit erinnert als ſelbſt die Lichtſymphonien Montenards. Wohl hat Henri Martin auch hier noch getüpfelt, aber er hat den Menſchen und Bäumen feſte, freie Umriſſe gegeben und nur die Oberhaut ganz leicht pockig genarbt. Er hat die Unart nicht aufgegeben, aber er ſcheint ſie mit Reue zu üben. Vielleicht glaubt er ſeiner Umkehr zu beſſerer Einſicht Übergänge zu ſchulden. Jedenfalls war dieſes Bild in glücklicher Stunde erſonnen und ausgeführt.

Henry Martins Werdegang lehrt eine Moral. Wer einen Künstler würdigen will, der halte sich stets eine passend geänderte Lesart von Solons Mahnung an Krösus gegenwärtig: Man spreche über keinen Schaffenden vor seinem Ende ab.

Jean Raffaelli. Wie Henri Martin, Sisley und die anderen Tüpfler mit Pünktchen, so malte Jean François Raffaelli anfangs mit mageren, leicht geschlängelten Strichen. Auch an diese Manier hat man sich gewöhnen müssen. Raffaelli hat sich durchzusetzen vermocht, weil er lange Zeit Stoffe bevorzugte, für die seine Rieselinien der angemessene Stil waren. Er malte arme Leute in armen Landschaften, ausgemergelte Körper in schlotternden Kleidern unter besendürren Bäumen. Wie ein Regentropfen an einer Fensterscheibe und wie eine Träne an einer gefurchten Wange flossen die schmalen Farbenspuren an diesen Jammergestalten herab und erweckten Dämmervorstellungen von Weinen, von kläglichem Triefen und Zerrinnen. Später erfaßte er farbige, fröhliche Anblicke der Pariser Straße: das Invaliden-Hotel, Notre-Dame, den St. Michelplatz. Hier wurde seine strichelnde Malweise etwas dürftig. Aber ihn rettete sein erstaunlicher Sinn für eine Menge in der hastigen, nervösen Bewegung, die dem Pariser Volke eigentümlich ist. Ich kenne keinen Maler, der das Weltstadtgetümmel so empfindet wie Raffaelli. Ich glaube, wer an Platzscheu leidet, der muß vor seinen Bildern Anfälle von Angstgefühl bekommen.

In einer dritten Periode seines Schaffens gab Raffaelli das seltene Beispiel einer vollständigen Wandlung im Alter der Reife. Er, der als Maler der Armen und Elenden, des Lasters und der Krankheiten berühmt geworden war,

wendet sich auf der Höhe seines Erfolges von den bis dahin mit Liebe gepflegten Anblicken ab und öffnet seine Seele den Fröhlichkeiten des Daseins. In seinem Gemüte spielt sich ein Vorgang ab, wie ihn die Neunte Symphonie mit ewigen Tönen schildert. In seiner Verzweiflung wird plötzlich eine Stimme laut: „Brüder, laßt uns andere Töne singen", und jauchzend braust es auf: „Freude, schöner Götterfunken!" Er kannte früher nur verwahrloste Landstreicher, zerlumpte Bettler und Diebe, gebrochene, alte Spitalsbrüder, seine Pflanzenwelt waren aussätziger Rasen vor der Pariser Ringmauer, Schuttflora und halb verschmachtete, herbstlich entlaubte, besenartige Straßenbäume der Vororte, und er malte diese Trübsal mit trüben Farben und in seiner eigenartigen, dem Gegenstande vorzüglich angepaßten Strichelmanier. Jetzt liebkost er mit breitem, saftigem Pinsel blühend schöne junge Mädchen in weißem Kleide, sonnige Ziergärten mit reichen Beeten und frische Blumensträuße oder lebende Blumen. Mit dem Vorwurfe hat er auch die Manier gewechselt. Es ist alles erneut: die Palette, der Vortrag, die Anekdote. Ich habe die Empfindung eines heimlichen Glücks, das in dieser Malerseele aufgeblüht ist, und ich erfreue mich an der freudigen Unbekümmertheit, womit er durch sein geändertes Schaffen alle Menschen zu Mitwissern seiner Vita nuova macht.

Odilon Redon ist ein Fertiger. Seine Entwicklung ist beendet. Sie ist von Gustave Moreau ausgegangen und nie von ihm abgewichen. Er ist ein erfreulicher Farbenharmoniker, der Dur- und Moll-Tonarten gleich virtuos handhabt, und wenn er sich herbeiläßt, Blumen, Früchte, anspruchslose Stilleben und gemeinverständliche Landschaften zu malen, verrät er Natürlichkeit, Geschmack und gewinnende

Schlichtheit. Wo er aber nach gesteigertem Ausdrucke ringt, da geht er noch über die Phantastik seines Meisters hinaus und wird rein halluzinatorisch. Fabelwesen, zugleich Pegasus und Kentaur, tummeln sich zwischen seltsamen Blumen, die wie blutende Wunden klaffen oder wie Vampyrmünder fletschen. Ungeheuer ohne erkennbares organisches Bildungsgesetz, bastardische Mischungen von Drachen-, Käfer-, Vogel- und Fischzügen schweben oder schwimmen in einem unbestimmbaren Mittel, das Wasser, Luft oder Äther sein kann. Traubig verbundene grauenhafte Menschenköpfe wachsen strauchartig aus dem Boden. All das ist in der Farbe gefällig, in der Form rätselhaft. Gustave Moreau ist immer verständlich; man kennt die Mythen, die er in seine außer- und übermenschlichen Prachtformen kleidet. Auf Odilon Redon kann man sich keinen Vers machen. Bei seinen unirdischen Darstellungen denkt er sich selbst nichts und sie wecken auch keine bestimmten Gedanken, sondern muten wie wirre Fiebergesichte an.

Pierre Auguste Renoir wird auch zu den Impressionisten und Naturalisten gerechnet. Wenn man nun sieht, daß dieselbe Bezeichnung für ihn wie z. B. für Cézanne gebraucht wird, so kann man den Mißbrauch der Worte gleichsam mit Händen greifen und sich an einem Schulfall überzeugen, wie sinnlos die Klassifikation in der Kunst ist. Renoir ist sicherlich kein Hübschmaler. Er schminkt die Natur nicht weiß und rosig und klebt ihr keine Schönheitspflästerchen an. Er geht auch dem ausgesprochen Häßlichen nicht aus dem Wege. Man braucht nur seine beiden Megären auf der Gartenbank zu betrachten, um davon überzeugt zu sein. Aber neben diesen Hexen hat er so viel individualisierte, erquickende Schönheit, daß man nicht be-

greift, wie man ihn mit Cézanne und nun gar den Routine-Naturalisten über einen Kamm scheren konnte. Sein nacktes junges Weib mit dem Perlmutterfleisch, seine Frau im Kaschmirschlafrock auf dem Tapisseriesofa, sein Mädchen in Blau mit rotem Barett und dem kleinen Schwesterchen in Weiß, seine zwei Frauen mit den Rosen sind schlechthin entzückend. Und aus seinen Chrysanthemen, aus seinen Sonnenwiesen spricht nicht weniger Liebe als aus seinen Menschen. Wer Rosen und Kinder so fühlt wie Renoir, ist nicht nur ein großer Maler, sondern auch ein guter und vornehmer Mensch.

Alfred Roll gehört zu den liebenswürdigsten Erscheinungen im heutigen Kunstleben. Niemand fühlt wie er den köstlichen feinen Silberduft einer sonndurchbebten, taugesättigten Maimorgen-Atmosphäre. Niemand weiß so schöpferisch wie er einen Menschenleib aus dem ihn in vollem Guß umflutenden Tageslichte herauszumodellieren. In seiner Freilichtmalerei atmet man sich von jeder Beklemmung frei. Neben Eigenschaften, die zu allen Zeiten einen großen Künstler geben, hat er die kleine Andeutung von Verderbnis, die ihn als Sohn unserer Zeit legitimiert: eines seiner Meisterwerke, das nackte junge Weib, das sich seltsam kosig an den Stier schmiegt, erweckt pasiphaische Vorstellungen altklassischer Verirrung. Um sich dieses Bild verzeihen zu lassen, mußte er nicht weniger tun, als das herrlich gesunde Bauermädchen mit dem vollgemelkten Milcheimer und der Kuh malen, allerdings eine würdige Buße.

Roll ist freilich nicht immer der entzückende Lichtmaler des Mädchens mit dem Stier und der Melkerin. Er läßt manchmal auch andere Töne hören. So beispielsweise in dem sozialistisch angehauchten Bilde, das er „Marterweg“

nennt. Er zeigt einen alten Landstreicher, der, mit dem Rücken gegen einen Baum gelehnt, am Wegesrand zusammengebrochen ist, den Rucksack neben sich hat fallen lassen und im Begriffe scheint, den Geist aufzugeben. Das Elend des bereits vom Tode beschatteten verwüsteten Gesichtes, der ausgemergelten Gestalt und der zerlumpten Kleider ist überzeugend. Dagegen wird man fragen dürfen, ob es geschmackvoll war, den Sterbenden in Vorderansicht mit kühner Verkürzung der ausgestreckten Beine und mit Stiefelsohlen zu malen, die sich im äußersten Vordergrunde in erschreckender Größe wie zwei vorgeschichtliche Menhirs vor uns aufrichten. Roll hat auch Maxim Gorki seine Huldigung darbringen wollen. Aus aufrichtigem Gefühl oder um zu zeigen, daß er in der Bewegung ist, mit den Vordersten der Zeit Schritt hält?

Auch in monumentaler Dekoration hat er sich versuchen wollen. Die Frucht seiner Anstrengung ist ein riesenhaftes Bild, das er „Lebensfreuden" betitelt. Er hat dabei unverkennbar an Watteau gedacht, wahrscheinlich an dessen „Einschiffung nach Cythera". Es ist dieselbe selige Landschaft mit Rasen, Baum und Wasser, die sich im Duft der Ferne unabsehbar bis ins Paradies fortzusetzen scheint; es ist dieselbe Luft, die der Blütenschnee bunt und fast undurchsichtig macht, es ist derselbe Frühlingshimmel, zu dem man emporjauchzen möchte. Aber die Menschen, die dieses Eden beleben, sind anders wie bei Watteau. Bei Roll ist alles wunderlich ernst und schwer; seine Weiber im Vordergrunde sind nackt und liegen teils in michelangelesken Gewaltposen im Grase, teils sitzen sie überwältigend monumental da; wandelnde und tanzende Liebespaare gebärden sich, wie von tierisch wilder Brunst erfaßt; unter dieser Idylle spürt

man etwas wie eine tragische Strömung; man sagt sich erschrocken: „Hier wird es heute noch Mord und Totschlag geben.“ Und um die ideale Maifeststimmung noch mehr zu verderben, setzt Roll mitten in die märchenhafte Herrlichkeit drei bei der „Belle Jardinière“ gekleidete realistische Musikanten, die wohl nach jedem Tanze, zu dem sie aufspielen, mit dem Teller sammeln gehen. Woher werden die nackten Damen Geld nehmen, um ihnen einzuwerfen? Wie viel liebenswürdiger und geistreicher fängt Watteau seine Sache an! Eine weibliche Marmorstatue verzichtet allein auf die Vorteile eleganter Toilette. Geflügelte Liebesgötter gaukeln um die jungen Paare und übersetzen gleichsam die naturalistische Prosa der dargestellten Galanterie in lyrische Reimverse. Die Männer rasen nicht in brutaler Gier, sondern machen ihren Damen zart und diskret den Hof. Und vor allen Dingen: Watteaus unfehlbarer Geschmack warnt ihn, seiner Anekdote keine allzu große Ausdehnung zu geben. Wie Kürze die Seele des Witzes, so ist mäßiger Umfang der große Vorzug einer anakreontischen Szene. Diese soll niedlich und anmutig sein, das Ungeheure aber schließt Anmut und Niedlichkeit aus. Rolls Titanen und Kyklopen eignen sich nicht zur Verkleidung in arkadische Schäfer.

Lucien Simon, ein Maler, der ein Nachahmer Cottets gewesen ist, stellt sich jetzt mit einer ungestümen Bewegung vorwärts in eine Reihe mit ihm. „Die Abendplauderei“ vereinigt die Familie um die Tischlampe, die eine Anzahl reich beseelter Gesichter mit seltsam spielenden und huschenden Lichtern erhellt. „Sammelnde Nonnen“, eine alte und eine junge, suchen durch sanfte, doch zähe und unabweisbare Bedrängung den Widerstand einer wohl-

habenden, anscheinend etwas knauserigen Provinzdame zu brechen und sie zum Öffnen des wohlgehüteten Geldbeutels zu bestimmen. In einem „bretonischen Ballsaal" drehen sich bäuerliche Paare in der Tracht der keltischen Departements unter gelb leuchtenden schmauchenden Lampen mit schwerfälligem Stampfen zu einer Dudelsackweise, die den naiven Tänzern das Blut in die gebräunten Wangen treibt und Funken in den Augen entzündet. All das ist breit und flott hingewischt, ohne kleinliches Verweilen beim minder Wesentlichen, doch mit sicherem Gefühl für das Kennzeichnende in der Erscheinung und Bewegung, und in einer dunkeln Farbenharmonie, die von der hellen Stimmung der vorgestrigen Malweise so weit entfernt ist wie ein Guido Reni von einem Frans Hals, ihre eigene Berechtigung aber ebenso selbstgewiß behauptet wie die besondere Tönung eines Henner und Gustave Moreau unter den Neueren, eines Velasquez und Rembrandt unter den größten Älteren.

Seine bedeutendste Schöpfung ist bisher seine „Messe in der Bretagne", ein Werk von erlesener Art. Die jungen und alten Bauern und Seeleute in der kahlen Dorfkirche, die stehend das Hochamt hören, sind Kopf für Kopf treu und liebevoll individualisiert. Unter stolzem Verzicht auf gefällige Äußerlichkeiten hat L. Simon nur mit den vornehmsten Mitteln wirken wollen: mit der Genauigkeit der Charakteristik dieser mannigfaltigen Typen und mit der Tiefe und Fülle des Innenlebens dieser gesammelten, andächtigen Menschen.

Man hat sich lange an der Breite seines Vortrags, die bereits an Flüchtigkeit grenzte, und an der Brutalität seiner Farbe gestoßen, die mitunter an die neue Plakatkunst

erinnerte. Er hat gewissenhaft an sich gearbeitet und die Fehler seiner Vorzüge gemildert, ohne diese zu schwächen. Er malt noch immer in freskenhaft großen Zügen, aber er achtet auf soliden Bau seiner Gestalten. Er ist noch immer ausgesprochen und unzimperlich in seinem Kolorit, aber er vermeidet, Kraft zur Grobschlächtigkeit und Nachdruck zu Grellheit werden zu lassen. So schreitet Lucien Simon langsam, stetig, doch unbeirrbar zu den hohen Gipfeln der Meisterschaft empor.

Jean Veber ist eine ganz eigene Erscheinung, die man noch nicht nach Verdienst würdigt. Aus einem bezeichnenden Grunde: weil er es nie verstanden hat, feierlich zu sein; weil er sich selbst und seine Kunst nicht ernst zu nehmen scheint. Er hat als Zerrbildzeichner für Boulevardblätter begonnen und erst als sein Ruf auf diesem Sondergebiete schon wohlbegründet war, stellte er auch Ölgemälde aus. Aber nun war er bereits etikettiert und man fährt fort, ihn nur als humoristischen Zeichner gelten lassen zu wollen. Das Publikum weigert sich, einem Talent doppelten Ruhm zuzubilligen. Seine Bewunderung kostet es ja nichts, aber es ist damit dennoch sparsam, als brächte es ein schwer erschwingliches Opfer. Das ist ein königlicher Zug an der souveränen Menge. Sie kargt mit ihren Auszeichnungen, um ihnen ihren Wert zu lassen. Der prächtige Daumier hatte auch unter dieser Sprödigkeit des Publikums zu leiden. Aus seinen Staffeleibildern machte man sich lange nichts und eigentlich enthüllte erst die Weltausstellung von 1900 den Nachgeborenen die Tatsache, daß der Daumier des „Charivari" einer der bedeutendsten französischen Maler des neunzehnten Jahrhunderts gewesen ist. Der Karikaturen-Zeichner unserer Tage ist gleichsam der Journalist unter

den bildenden Künstlern und man weiß, daß es dem Journalisten sehr schwer wird, mit noch so glänzenden dichterischen Schöpfungen durchzudringen. Die älteren Humoristen unter den Malern hatten es besser. Die Niederländer durften das Volksleben derb verspotten, ohne daß dies ihren Malerruhm beeinträchtigte. Hogarth errang sich hohe Anerkennung, obschon seine schwerfällige, philiströs moralisierende Malerei hinter den Arbeiten vieler heutiger Karikaturisten zurücksteht. Schon Cruikshank aber, den ich unbedenklich über Hogarth stelle, nimmt in der allgemeinen Schätzung einen niedrigern Rang ein, weil er seinen Stift in den Dienst der Presse gestellt hat.

Jean Veber ist der vollbürtige Nachkomme der David Teniers jun., der Adriaen Brouwer, der Höllen-Breughel. Er hat von ihnen die saftige Malweise, die reiche, tiefe Farbe, die große Sicherheit und Flottheit des Vortrags, die klare Komposition, die blühende Einbildungskraft. Er unterscheidet sich aber von ihnen durch die Beschaffenheit seiner Phantasie, die sich in beziehungsvollen philosophischen Sinnbildern, oft in sadischen Anblicken der Grausamkeit und Wollust, manchmal in Schlüpfrigkeiten von der Art Felicien Rops' gefällt. Das sind die Züge, die ihn datieren. Das ist die Wirkung der dritthalb bis drei Jahrhunderte, die ihn von seinen harmloseren geistigen Ahnen trennen.

Von den Bildern, die er ausgestellt hat, wird man einige nicht vergessen können, wenn man sie gesehen hat. Der „Triumphzug" einer gekrönten Riesengans durch die Straßen einer Weltstadt unter dem Jauchzen einer loyal delirierenden Bevölkerung; der „Kampf um das Gold" einer Anzahl schauerlicher Krüppel, die einander in wütendem Ringen um einige in die Gosse gefallene Goldstücke zer-

fleischen; das „Schreckgesicht“ eines anscheinend nach schwerer Sitzung nachts heimtorkelnden Mannes, in dessen Augen die Häuser und Monumente unheimliche lebendige Physiognomien annehmen, sind höchst eindrucksvolle Äußerungen des menschenfeindlichen Pessimismus, der satirischen Bitterkeit und des Humors Vebers, freilich auch seiner Vorliebe für das Unheimliche, Gespenstige, Grausige.

Diese Eigenschaften finden sich fast in allen seinen bisherigen Werken wieder. Das größte und anspruchsvollste, „Die Maschine“, stößt durch den gewagten Symbolismus ab, womit es die mörderische Gewalt des Weibes über den begehrlichen Mann illustriert. Dagegen ist der „Sonntagsmorgen“ ein mit köstlicher Laune beobachtetes Stück Leben: ein Barbierladen auf dem Dorfe, mit einem eingeseiften Opfer unter den flinken, aber keine unnötige Rücksicht übenden Händen der Frau des Bartscherers, während einige andere Kunden von unsagbarer Drolligkeit in Miene, Haltung und Kleidung rauchend, träumend, glotzend oder plaudernd auf der Bank an der Wand warten, daß sie an die Reihe kommen. „Der Einsiedler und die Faunin“ ist eine wenig orthodoxe, doch bestechend geistreiche Modernisierung des alten Stoffes der Versuchung eines Heiligen, den diese Duckmäuser von Malern seit fünf Jahrhunderten mit Vorliebe pflegen, weil er ihnen gestattet, recht heidnische Anblicke mit scheinheilig zerknirschter Miene darzustellen. „Die drei guten Freunde“ sind von erquickender Gemütlichkeit. Die Häßlichkeit dieser vergnügten Wechselbälge ist rührend. Der Maler zeigt sie ausnahmsweise ohne Bosheit, eher mitleidig und mit einem Plaidoyer für mildernde Umstände. Im allgemeinen aber gehört sein Witz im Grunde zur Gattung der übeln Nachrede. Wir lachen über Bosheiten, mit denen ein scharf-

züngiger Beobachter unsere Nebenmenschen kennzeichnet, aber wir fühlen recht wohl, daß es nicht der bessere Mensch in uns ist, der lacht. Jean Veber liebt es, die Menschen koboldisch zu verspotten. Er sieht sie senkrecht fernrohrartig zusammengeschoben, wagrecht in die Breite gezerrt, als kurze viereckige Gnomen mit Kürbisgesichtern, die sich ihrer grotesken Häßlichkeit nicht bewußt sind und selbstgefällig umherstolzieren, als wären sie ebensoviele Apollos und Dianen. So erscheint Jaurès mit aufgerissenem Mund und fuchtelnder Gebärde auf der Rednerbühne der Kammer, gegen deren Fuß in stürmischer Sitzung eine Flut tobender Abgeordneter brandet. So vergnügen sich in einer Parodie der selbst schon parodistischen „Kirmes" von Rubens sackähnliche Dörfler mit Schmaus und Trank und verliebten Zärtlichkeiten, die uns die Liebe selbst verleiden könnten. Eine großartig getakelte, unsagbar lächelnde dekolletierte Dame zwischen zwei schauerlich kurschneidenden Greisen an einem fein gedeckten Soupertische, ein Arzt am Fußende des Bettes, der andächtig die ellenlang herausgestreckte Zunge einer fetten reichen Kranken betrachtet, eine kurze, breite Kundin im Salon des vornehmen Schneiders, der die schlankste der Probiermamsellen ein Kleid wie ein Regenschirm-Futteral mit Cake walk-Bewegungen zu „belieben" sucht, wie die Schweizer sagen, sind kurzweilig in ihrer Dummheit und Häßlichkeit. Dagegen kann ich Jean Veber nicht mehr folgen, wenn er in den „Familienfreuden" das neugeborene Kind lächerlich machen will, ein krebsrotes, unförmliches Stückchen zappelnden Fleisches, das die kluge Frau vom Bette der abgematteten Gebärerin im Hintergrunde der Stube nach vorn getragen hat und der glotzenden Familie triumphierend zeigt. Von der Heiligkeit dieses Vorganges soll er die entweihende Hand lassen.

Die glückliche Vereinigung eines tadellosen Metiers mit einer übermütigen Schöpferlaune, der ich nur eine geringere Beimischung von Galle wünschen würde, macht Jean Veber zu einer Künstler-Physiognomie, die ungleich interessanter ist als mancher Götze, dem Altäre errichtet werden.

Emile Wéry, ein junges, glückliches Talent, begann seine öffentliche Laufbahn mit einem großen Erfolge: seine Ansicht einer Amsterdamer Gracht erregte Aufsehen und hakte den großen Salonpreis los. Vielleicht von diesem Triumph ein wenig betäubt, hielt er sich eine Weile an die Art seines Preisbildes, so daß man fürchten mußte, er werde früh in einer Manier erstarren. Er malte zum Beispiel ein anziehendes Dreitafelbild, das uns Venedig in seinen drei bezeichnenden Dekorationen vorführt: die enge „Calle", den schmalen „Rio" und den prunkvollen „Kanal". Aber was wir uns sonst vom Anblicke Venedigs nicht wegdenken können, der südliche Himmel, der Sonnenglanz, die warme Tönung der alten Steine und Ziegel, das fehlt hier gänzlich. Es ist alles grau, nordisch grau. Es ist dieselbe Stimmung wie im Preisbilde von Amsterdam. Wie Faust Helenen in jedem Weibe, so sah Wéry damals anscheinend holländische Wasserstädte in jeder Stadt und er hatte sein Amsterdam selbst in Venedig wiedergefunden. Man glaubt der Stadt an der Amstel zu schmeicheln, wenn man sie das nordische Venedig nennt. Wéry drehte das Kompliment um. Ihm war Venedig das südliche Amsterdam. So wahr ist es, daß wir nicht mit den Augen, sondern mit der Seele schauen.

Der Süden im Verein mit seinen jungen Entwicklungsdrängen sollte ihn aus der Gefahr der Manier retten.

Hatte er noch Venedig mit Amsterdamer Augen gesehen und im Azur und Gold der Lagunenstadt die bleiernen Wasser und Nebel des Nordens wiedergefunden, so badete er weiter südlich sein Auge im Licht von der Trübe höherer Breiten rein. In „Sizilien", einem braunen Mädchenkopf mit rotem Tuch inmitten eines Geranks tief grün belaubter Zweige mit reifen Orangen, leuchtet und glüht der ganze Mittag der Zauberinsel, die dieses vollsaftige Weib, eine Goldfrucht unter Goldfrüchten, verkörpern soll. Aber auch nach der Rückkehr in die Heimat blieb er noch vom Licht Italiens trunken. In einem neuen Bilde, „Die Kleinen", sind wir wieder in einem Hafenorte der Nordsee an einer Stätte, wo Wérys Talent wurzelt. Um ein Boot spielen flachsköpfige Jungen, von denen einer, ein Knirps in weit pludernden Pumphosen, zum Aufessen putzig ist. Wasser, Himmel und Staden vermählen sich in silberklarer Helle und über das Ganze breitet sich ein glückliches Behagen aus, in dem sich die heitere Seele des Künstlers enthüllt. Er hat eine erste Krise glücklich überwunden. Jetzt liegt seine künstlerische Laufbahn glatt und sonnig vor ihm.

Anders Zorn. Dieser Schwede ist ein Virtuose von atemraubender Geschicklichkeit. Er gefällt sich in wunderlichen Lichtwirkungen, im Überraschen und Festlegen flüchtigster Anblicke. Seine Bilder sind Augenblicksaufnahmen, mit einem fast maschinenhaft flotten Pinsel auf die Leinwand gesaust. Er ist ein Konzertmaler, der Talent hat. Er ist einer der großen Verderber der malenden Jugend dieser Zeit. Es ist so bestechend, mit einigen wilden, schwindelerregend behenden Pinselschlägen eine Menschengestalt, einen Auftritt hinzuhexen. Aber diese Methode verleitet zur schlimmsten Flüchtigkeit und zieht am meisten die faulen

Köpfe an, die sich die Mühe ersparen wollen, die Grundregeln der Zeichen- und Malkunst ordentlich zu erlernen. Zorn selbst hat sich die Sache nicht leicht gemacht. Er hat zuerst fleißig und redlich die meisterhafte Beherrschung der Technik erworben, ehe er sich auf die Ausführung seiner blendenden Kunststückchen warf. Er darf sich erlauben, über die Leinwand zu rasen, weil die Genauigkeit ihm automatisch geworden ist. Trotz dieser Hast sitzt jeder Zug am rechten Fleck und wenn man auch oft bedauern mag, daß er bloß angedeutet hat, statt zu verweilen und zu vertiefen, so sagt man sich doch stets: der Mann weiß eine Gestalt und eine Gruppe aufzubauen. Seine Nachahmer jedoch haben ihm nur das Schmieren abgeguckt und bei ihnen ist die Flüchtigkeit eine dreiste Ausrede dafür, daß sie nicht zeichnen können.

Ignacio Zuloaga. Spanien kann sich gegenwärtig einer Anzahl Maler rühmen, die ihren größten Vorgängern unter ihren Landsleuten das stolze „anch' io . . .“ zurufen können. Was sie kennzeichnet, das ist eine eigentümliche, fast wilde Energie in der Zeichnung, die in allen Einzelheiten, im Lebenden und Toten, nicht bloß in den Mienen und Haltungen der Menschen, sondern im scharfen Profil jedes Blattes und Grashalms, in dem kühnen Relief jedes Steines, in der herausfordernden Selbstbewußtheit jedes Wesens wie jedes Dinges hervortritt. Diese Energie ist nicht zu erlernen. Man hat sie oder man hat sie nicht. Es gibt ausländische Maler genug, denen Spanien es angetan hat und die ihr Leben lang nichts anderes erzählen als Stiergefechte und Prozessionen, Zagals und Gitanos, Cigarreras und Manolas, aber niemand, der echte Spanier kennt, wird diese mit den fremden Nachahmern verwechseln.

Da ist z. B. der treffliche Jules Worms. Er stellt seit vierzig Jahren unausgesetzt spanische Auftritte aus; sie sind immer sauber gemalt, hübsch erfunden, gemütlich vorgetragen, als Beiträge zur Volkskunde nicht ohne Wert, sie haben ihm alle amtlichen Ehren verschafft, er gilt für einen unbestrittenen Meister auf seinem Sondergebiet. Und doch: wie unspanisch ist dieses lebenslange Spaniertum von Worms und allen seinen Mitstrebenden und Nachahmern! Es ist glatt, geleckt, geschniegelt, unterhaltlich und banal wie das Reisefeuilleton eines forschen, doch oberflächlichen Weltbummlers, es ist ein konventionelles Operetten-Spaniertum, eine Theaterdekoration als Schauplatz mit Trachtengruppen als Staffage. Es fehlt die Kraft, die herbe Mannhaftigkeit, die die spanischen Künstler, selbst solche zweiten Ranges, auszeichnet und ihnen die Familienähnlichkeit mit den größten Ahnherren, den Valdes, Velasquez, Ribera, verleiht.

Der typischste dieser modernen Spanier ist Ignacio Zuloaga und vielleicht die typischsten seiner Bilder sind die drei Skizzen aus dem spanischen Volksleben, die vor einigen Jahren im Salon ausgestellt waren. Eine Andalusierin, jung, mager, schwach, mit einem kleinen zerknüllten Gesicht von äffischer Häßlichkeit, mit einem geschmeidigen Leib, der zu schwirren scheint, steht vor dem armen Spiegelchen und bepudert sich die Fratze mit grobem Reismehl, als wolle sie sich eine komische Pierrotmaske anpatzen, während ihre karfunkelnden Augen doch ihren heiligen Ernst bezeugen, daß sie sich für das Stiergefecht recht schön machen will. Dann sehen wir sie in schreiend bunten Fähnchen, mit der unnachahmlich drapierten Mantilla über Kopf und Schultern, durch die Straße huschen, von zwei alten Kennern mit einem gesalzenen „requiebro“ begrüßt. Ein drittesmal geht sie,

oder ihre Schwester, mit einer teuflisch pikanten jungen Zigeunerin, deren freches Lachen die blitzenden Wolfszähne entblößt und die scharf gekrümmte Nase rümpft, eiligen Schrittes über Feld — wohl zu einem Sabbat, nach dem Ausdruck der beiden Fratzen zu schließen. Das ist heißes Leben, wie es nicht oft auf gemalter Leinwand glüht. Zuloaga hat seine andalusischen Wildlinge bis in die Fingerspitzen gefühlt und sie mit ihrem ganzen garbo und salero — unser „Schneid" und „Mumm", das französische „montant" und „mousseux" sind matte Übersetzungen dieser Ausdrücke — hingeliefert. Die Bilder scheinen nicht mit Mineralfarben und Öl, sondern mit Schwefelsäure und Höllenstein gemalt zu sein. Diese Frauenzimmer sind junge Hexen, von denen man sich einbildet, daß sie bei der Berührung einen elektrischen Schlag versetzen müssen wie ein Zitterrochen, daß ihnen aus dem Munde, wenn sie ihn öffnen, rote Mäuschen springen werden und daß es ihnen natürlicher sein muß, auf einem Besenstiel durch die Luft zu fahren, als sich in gewöhnlichem Gang ihrer Beine zu bedienen. In der pikanten Häßlichkeit der mit einer dicken Schicht Reispulver fein gemachten Gesichter, in dem aufgedonnerten, wildfarbigen Sonntagsstaat, in den Haltungen und Bewegungen, in dem bestialisch frechen Grinsen und Blinzeln der Zigeunerin, in dem lüsternen Blick und Lächeln der Männer ist eine Fülle heißen Lebens, eine übermütige Sinnlichkeit, wie man sie nur noch in den Jugendarbeiten von Brangwyn antrifft. Man hörte vor diesen Bildern häufig den Namen Goya aussprechen. Es ist in der Tat dasselbe Temperament, aber eine andere Weltanschauung, eine andere Kunst. Zuloaga hat viel von der schneidigen Virtuosität seines großen Landsmannes; aber er ist kein

bitterer Weltkritiker, sondern ein lachendes Sonntagskind, das sich mit allen Sinnen des Lebens freut.

Und vor allem: seine Bilder sind Muster einer Heimatkunst, die wegen ihrer rückhaltlosen Aufrichtigkeit zugleich Weltkunst ist. Denn sie faßt so tief, daß sie über den besondern Typus hinaus bis zum allgemein Menschlichen dringt.

Auguſte Rodin.

Die Stellung Rodins in der Kunſt der Gegenwart iſt eine beſondere. Auguſte Rodin iſt zur Würde eines test für dekadente Empfindungsweiſe erhoben worden. Man nennt bekanntlich „tests“ oder Probe-Objekte die Gegenſtände (meiſt Diatomeenpanzer oder Schmetterlingsflügelſchuppen), an denen man die Vergrößerungskraft und Auflöſungsſchärfe von Mikroſkopen prüft. An Rodin prüfen die Fanatiker und Snobs der Irrſinnsrichtungen die Echtheit und Stärke der ſymboliſtiſch-myſtiſchen Geſinnung. Wie denken Sie über Rodin? Sie bewundern ihn? Gut; dann brauchen Sie nur noch Besnard anzubeten und für Félicien Rops zu ſchwärmen und Sie können den Anſpruch erheben, zu den Jüngſten gezählt zu werden, ohne Rückſicht auf Haarfarbe oder opportuniſtiſche Glatze. Bewundern Sie Rodin nicht? Dann ſtehlen Sie ſich weinend aus unſerem Bunde. Sie ſind kein Dekadent. Keine botticelliſch gekämmte Schöne wird Sie lieben. Mallarmé wird für Sie nicht dichten, Nietzſche für Sie nicht philoſophieren. Nicht einmal zu einer ſchwarzen Meſſe wird man Sie einladen. Gehen Sie zu den Philiſtern; Sie gehören zur Banauſen-Gemeinde, die eine Herde von Wiederkäuern iſt.

Es wäre verſtändlich, wenn die Herausforderungen der Schreimäuler, die nach der Art von Heulderwiſchen um

Rodin tanzen und toben, zu schroffer Parteinahme gegen diesen selbst reizen würden. Die Gerechtigkeit erfordert aber, daß man die natürliche Neigung unterdrücke, für das ohrzerreißende Getöse seiner Pauker und Trompeter ihn verantwortlich zu machen. Er kann schließlich nichts dafür, daß eine Horde von Schwindlern und Schwachköpfen um ihn und seine Arbeiten groben Unfug treibt. Wenn man über ihn richtet, muß man zu vergessen suchen, daß kritische Frevler unter Anrufung seines Namens das ästhetische Anstandsgefühl und Kunstgewissen fortwährend auf das schwerste beleidigen. Rodin ist tatsächlich nicht der Urheber dieses schamlosen Treibens, sondern das Opfer der ästhetischen Catilinarier, die sich seiner bemächtigt haben und ihn vor sich herstoßen, daß es von ferne aussieht, als wäre er ihr Führer. Rodin ist nicht im mindesten „Cabotin". Er ist eine bescheidene, schlichte Natur. Aber er ist kein starker Geist und er hat den Eingebungen der Lobhudler nicht zu widerstehen vermocht, die seinen armen Kopf so lange mit den hirnverbranntesten ästhetischen Lehren und tiefsinnigsten Auslegungen seiner angeblichen Absichten vollgeschwatzt haben, bis er seine eigene Persönlichkeit verloren hat und die verzweifeltsten Anstrengungen macht, um dem Bilde ähnlich zu werden, das seine kritischen Korybanten den mundaufsperrenden Gaffern von ihm darbieten.

Was Rodin zu einem Glaubensartikel des Dekadententums erhoben hat, das sind drei Besonderheiten: die Wahl seiner Stoffe, die an den Mystizismus und die Sexual-Psychopathien seiner Leibgarde von Entarteten appellieren, seine Technik, die sich in kindischen, originell sein sollenden Schrullen von der Überlieferung entfernt, und sein Verkennen der natürlichen Grenzen seiner Kunst, die er Dinge sagen

lassen will, für welche die Bildhauerei keine Ausdrucksmittel besitzt. An einer kurzen Betrachtung seiner Hauptwerke sollen diese Züge nachgewiesen werden.

Die Schöpfung, welche ihm zuerst die Kundschaft der Dekadenten zugeführt hat, ist eine Komposition, die als Pforte der Danteschen Hölle gedacht ist. Er arbeitete seit Jahrzehnten an ihr. Nach einigen Bruchstücken, die 1889 auf der Pariser Weltausstellung zu sehen waren, zeigte er das Ganze im Gipsmodell in seiner Sonderausstellung von 1900. Sie ist unverkennbar von Ghibertis Pforte des Baptisteriums zu Florenz eingegeben, stellt sich aber zu ihr in bewußten Gegensatz. Der große Quattrocentist schildert das Leben im Paradiese, Rodin will das Dasein in der Hölle darstellen. Durch diesen Ausgangspunkt waren der Rahmen, die Gliederung des Werkes und fast alle Einzelheiten mit organischer Notwendigkeit gegeben. Die Tür ist in Felder zerlegt, die nicht durch starre geometrische Linien abgeteilt, sondern, ganz wie bei Ghiberti, durch einen Zug des Bildes selbst, eine Felsenklippe, eine Menschengestalt, ein Bauglied, zugleich unmittelbar gesondert und mittelbar zu einer höhern Einheit wieder verknüpft sind. In jedem Felde spielt sich ein Auftritt aus dem „Inferno" ab. Die meist nur skizzenhaft angedeuteten Teile verraten starke, allerdings hauptsächlich pervers erotisch gerichtete Einbildungskraft und die Gabe, Menschenleiber in leidenschaftlicher Bewegung zu zeigen. Natürlich ist Rodin auch nicht vom Himmel gefallen, sondern der Nachkomme leicht nachweisbarer geistiger Vorfahren. Diese Bildhauerei der heftigen Aktion, eine besondere Entwicklung der französischen Kunst und keineswegs an den Laokoon anknüpfend, wie man anzunehmen sich leicht verleiten lassen könnte, hat ihren ersten

Meister in Rude gefunden, dessen Gewalt sich am großartigsten in der „Marseillaise“ am Pariser Triumphbogen offenbart. Rudes Nachfolger und Fortsetzer ist der unvergleichliche Carpeaux, der, wie es in seiner Gruppe „Der Tanz“ an der Großen Oper am deutlichsten wird, an die Stelle des wilden Heldentums seines Vorbildes und Meisters wildes Bacchantentum setzte, statt der selbstvergessenden Opferfreudigkeit im Dienste rauher Pflicht selbstvergessenden Taumel im Rausche der Sinnenlust feierte, aber aufgeregtes Leben nicht weniger schwungvoll, nicht weniger hinreißend darstellte als jener. An Rude und Carpeaux schließt sich Rodin an. Bei ihm steigt aber die Leidenschaft noch eine Stufe tiefer ins Verwilderte und Wüste hinab. Heroisch bei Rude, wollüstig bei Carpeaux, ist sie bei Rodin satanisch. Die Höllenpforte zeigt Reihen nackter Weiber in allen Stellungen und Verrichtungen des Hexensabbats, wo er am teuflischsten ist. Hysterische Anfälle schütteln und winden diese Leiber, deren jede Bewegung greuliche Verirrung und gierigen Sadismus verrät. Zu Vorbildern haben ihm sichtlich die Kranken der Salpétrière oder der in dieser Klinik redigierte Bilderatlas („Iconographie de la Salpétrière“) gedient. Und bei ihm scheint sich, nebenbei bemerkt, Alexander seine Eingebungen geholt zu haben, mit dem erschwerenden Umstand, daß er Rodins nackte Weiber in reiche modernste Toiletten kleidet und durch dieses raffinierte Mittel noch unvergleichlich obszöner macht. Der tragische weibliche Genius bei Rude hat sich an tyrtäischen Schlachthymnen begeistert. Die beiden Tänzerinnen bei Carpeaux haben Schaumwein getrunken. Die dämonischen Weiber bei Rodin haben Kantharidin-Pillen verschluckt. So erklärt es sich, daß Rodin allen lüsternen Gymnasiasten,

unfähigen Wüstlingen und beginnenden Rückenmärkern teuer werden mußte.

Ist die „Pforte der Hölle“ eine Illustration von Hystero-Epilepsie und weiblichem Sadismus, so ist eine Marmorgruppe, die er 1896 ausstellte, die des Masochismus. An eine Felswand gelehnt sitzt ein nacktes Weib mit grausam unbewegten eisigen Zügen. Ein anscheinend aus der Erde herauswachsender Mann kniet vor dem Bild ohne Gnade, umfängt mit verzweifelt flehender Gebärde dessen Kniee und drückt seinen Kopf gegen dessen Leib. Das soll den von der Geschlechtsgewalt des Weibes unterjochten, begehrlich verzückten Mann darstellen. Ich kann nur sagen: die Abbildung dieser Gruppe würde sich trefflich zum Titelbilde für eine Gesamtausgabe der Werke von Sacher-Masoch eignen. Andere, kleinere Gruppen Rodins, die er im Marsfeld-Salon ausstellte, deuten andere Formen krankhafter Sinnlichkeit an, bei denen zu verweilen mir widerstrebt. Sie enthüllen alle einen Untergrund von verderbter Wollust in der Seele des Künstlers. Das sichert ihm die Wirkung auf gleichgestimmte Gemüter. Die Entarteten, die mit Baudelaire in Leichenliebe, mit Félicien Rops in gepfefferter Unzucht schwelgen, finden in Rodin dieselben Erregungen wieder und sie berauschen sich an seiner ekstatischen Geilheit wie an dem widernatürlichen oder bis zum Delirium übertriebenen Erotismus ihrer anderen Leibdichter und Leibkünstler.

So viel von Rodins Stoffwahl. Nun seine Technik. Eine seiner Absonderlichkeiten ist, daß er es liebt, durch einen roh äußerlichen Gegensatz zwischen einem unbearbeiteten Marmorblock und dem bis zum Äußersten ausgeführten, süßlich geglätteten Rundwerk der Leiber zu verblüffen. Er

nimmt einen unverhältnismäßig großen Würfel, den er in der Tagelöhnerbehauung läßt, wie er aus dem Steinbruch hervorgeht, und arbeitet ein kleines Eckchen davon zu einem mit feinster Tiftelei zurechtgeleckten Kopf und Leib aus. Die Gestalt wächst auf diese Weise aus dem natürlichen Stein heraus oder in ihn hinein. Von drei Seiten betrachtet stellt sich dem Auge ein Felsklumpen oder Wackerstein dar, erst auf der vierten offenbart sich das gleichsam in der Wildnis erblühende Kunstwerk. Man kann diese Manier als die bildhauerische Form des Mystizismus bezeichnen. Die Ideenassoziation, die Rodin mit seinem Kniff erwecken will, soll die Vorstellung im Bewußtsein aufdämmern lassen, daß sich hier vor unseren Augen ein Schöpfungswunder vollzieht, daß wir die Fleischwerdung des Steins leibhaftig überraschen, daß wir Zeugen der Geburt organischer Form aus dem leblos starren Urstoffe sind und beobachten können, wie die Gestalt, noch halb im Chaos gefangen, sich daraus mühselig zur durchgeistigten Bildung freiringt. Es gibt Vorwürfe, bei deren Darstellung die Rodinsche Manier ein glücklicher Fund gewesen wäre: etwa die Erschaffung Adams aus einem Erdkloß, oder die Deukalion- und Pyrrha-Sage, oder ein prometheisches Motiv. Aber die gleichmäßige Anwendung auf alle möglichen Stoffe, auf banale Büsten oder Gruppen, die zum Gedanken des Schaffens und Werdens keine Beziehung haben, läßt die Manier als das erkennen, was sie ist: als Effekthascherei mittels des Sonderbaren. Natürlich hat diese auffallende und mühelos nachahmliche Schrulle Schule gemacht. Kein Amerikaner und Skandinavier, der den Philister mit „Modernismus" verschüchtern will, unterläßt es, ein möglichst winziges Stückchen meist jämmerlicher Bildhauerei

auf einem möglichst zyklopischen unbearbeiteten Felstrumm zu zeigen. Man kann nicht sagen, daß der Scherz billig ist. Der unbehauene Marmorblock stellt oft einen ziemlich hohen Geldwert dar, einen höhern jedenfalls als der gemeißelte Zipfel. Man kann nur sagen, daß jeder Schwachkopf das Kunststück fertig bringen kann, zu einer Handvoll Gestalt einen tonnengroßen Steinklotz als Untersatz zu benützen.

Doch das ist schließlich eine vergleichsweise harmlose Narretei, der ein Praktikant mit einigen Sägezügen abhelfen kann. Es genügt, das Rundwerk loszuschneiden und den rohen Block einem unbemittelten Bildhauer zu schenken. Weit schlimmer, weil unheilbar, ist der ästhetische Grundsatz, dem Rodin in der Technik gerade seiner bedeutenderen Werke huldigt. Er ist nämlich Impressionist. Ihn interessiert an einem Einzelwesen oder einer Gruppe eine Bewegungslinie; er hält sie fest, bildet sie mit überzeugender Wahrheit, allerdings auch absichtlich bis zum Karikaturalen übertreibender Betonung, nach und vernachlässigt Alles, was nicht zur Verdeutlichung dieser Bewegungslinie dient. Die Bildhauerei ist aber eine Kunst, die keinen Impressionismus gestattet. Sie erfordert ihrer Natur nach vollkommene Durchbildung der ganzen Gestalt und schlichte Ehrlichkeit in der Wiedergabe der Erscheinung. Das kann erkenntnistheoretisch begründet werden. Die Bildhauerei ist räumlich, sie ist dreidimensional; sie wendet sich zunächst ans Auge, gewiß; aber auch an den Tastsinn; sie verlangt stereoskopisches Sehen und ist, wenigstens theoretisch, der Nachprüfung durch einen zweiten Sinn zugänglich. Gerade diese theoretisch gegebene Möglichkeit der Nachprüfung mittels des Tastsinnes hat die inhibierende Wirkung, daß die Phantasie keine

Neigung fühlt, das vom Gesichtssinne gelieferte Bild zu ergänzen. Bei den Werken der Malerei fügen wir in unserer Vorstellung Vieles hinzu, was auf dem Gemälde nicht optisch gegeben ist. Bei plastischen Werken haben wir diese psychische Gewohnheit nicht, weil ein Nachfühlen mit den Händen sich dem freien erfinderischen Walten der Einbildungskraft widersetzt und uns sofort erkennen läßt, was im Raume gegeben, was von unserer Phantasie hinzugefügt ist. Aus diesem Grunde ist es in der Bildhauerei mit Absichten, mit Andeutungen nicht getan. Das genügt für einen Entwurf, nicht für das fertige Stück. Rodin aber bleibt auf einer Stufe der Ausarbeitung stehen, die man bestenfalls als Versprechen, nie und nimmer aber als Vollendung gelten lassen kann. Er sprengt vollständig den Rahmen der Kunstform. Er möchte mit den Gewohnheiten des Malerauges und der Malerhand arbeiten und wendet dieses Verfahren bei der frei stehenden, allseitiger Betrachtung zugänglichen Figur an. Die wirren Linien, welche die erste Skizze („ébauche“) des Zeichners darstellen, haben auf der Malfläche ihren besondern Reiz und Sinn. Wenn man sie aber ins Dreidimensionale übersetzt, wenn jede unüberwachte Bewegung der noch unsicher tastenden oder eilig hinfahrenden Künstlerhand endgültig in Ton oder Erz festgelegt wird, so entsteht etwas Unzulässiges, was kein Recht hat, sich als Kunstwerk auszugeben.

Ein solches Suchen nach dem richtigen Ausdruck, ein solches Stottern in Erz ist Rodins jetzt in Calais stehendes Denkmal, das „die Bürger von Calais, mit dem Strick um den Hals vor dem siegreichen Belagerer Eduard III. um Gnade flehend“, darstellt. Die Geknicktheit, die Rodin aus-

drücken wollte, wird in der Gruppe wirklich sichtbar. Aber die Gestalten, die diesen Seelenzustand erkennen lassen, sind unförmlich vom Kopf bis zu den Füßen. Die Glieder sind knorrige Baumäste, die Rümpfe kehren sich nicht an die Gesetze der Anatomie, das Ganze steht auf der Stufe technischer Vollendung, welche die holzgeschnitzten Götzen der Südsee-Insulaner erreicht haben, und bleibt erheblich hinter manchen vorgeschichtlichen Bildwerken aus Mammutzahn und Hirschhorn zurück, die in den Sammlungen, so z. B. im Museum von St. Germain, zu sehen sind. Die Leibtrompeter Rodins verkündeten ungesäumt, daß dieses Werk eine hohe Genietat sei. Die Stadtvertretung von Calais, die es bestellt hatte, wagte nicht, es abzuweisen. Die Schreckensherrschaft der Dekadenten wütete damals — es war im Jahre 1895 — in ihrer vollen Macht. Die ganze Pariser Presse war in der Gewalt der Diktatoren des Chat noir und die armen Bürger von Calais, kluge Kaufleute, doch in Kunstfragen sehr unsicher, fürchteten, als Krähwinkler verspottet zu werden, wenn sie sich gegen die ästhetischen Erlässe der Pariser kritischen Wüteriche auflehnen würden. Aber sie erröten vor Scham und Ärger, so oft sie an dem Denkmal vorüber kommen, und jetzt, wo die Schreckensherrschaft der dekadenten Kritik gebrochen ist, wird es vermutlich nicht lange dauern, bis die Leute von Calais sich zu dem Entschlusse ermannt haben werden, Rodins bronzenen Greuel vom öffentlichen Platze wegkehren zu lassen und in einem Speicher des Rathauses den höhnischen Blicken der Fremden zu entziehen.

Ein Seitenstück zur Gruppe von Calais ist der Entwurf des Victor Hugo-Denkmals, der 1897 zum erstenmal und

etwas weiter gefördert fünf Jahre später wieder ausgestellt war. Auch dieser Entwurf zeigte nichts als Absichten. Der Dichter sitzt nackt am Meeresstrande. Die letzte flache Woge spült leise bis zu seinen Füßen heran. Zwei weibliche Genien, etwa Geschichte und Sage, oder Dichtung und Philosophie, fliegen wagrecht in Kopfhöhe auf ihn zu und raunen ihm Geheimes ins Ohr. Als Absicht konnte man die Komposition gelten lassen. Aber von Ausführung war überhaupt noch nichts zu sehen. Victor Hugos Leib war nicht modelliert, die fliegenden weiblichen Gestalten konnte man weder aus der Ferne noch in der Nähe von geballten Wolken oder den phantastischen Tiergestalten gotischer Wasserspeier unterscheiden, doch entwaffnete Rodin die verständige Kritik, indem er erklärte, das Werk sei eine bloße erste Skizze. Man konnte ihm nun billigerweise dessen Unförmlichkeit nicht länger vorwerfen und mußte sich damit begnügen, die Ausarbeitung abzuwarten, die bis heute nicht erfolgt ist.

Die sehr weit gezogenen Grenzen, innerhalb deren seine sinnlosen Irrgänge geduldet werden konnten, hat Rodin mit seinem Balzac-Denkmal überschritten, das er 1898 zuerst ausstellte. Gogo, der viel verträgt, hat dieses Werk nicht zu vertragen vermocht und ist unter seiner zermalmenden Zumutung niedergebrochen. Als das Publikum diese herausfordernde Mißgestalt erblickte, brach es in eines jener nicht zu bemeisternden Gelächter aus, durch die der mißhandelte Menschenverstand sich mit elementarer Gewalt für lange stillschweigend erlittenen Zwang rächt. Angesichts dieser Wirkung beschloß der Ausschuß des französischen Schriftstellervereins, der Besteller des Balzac-Denkmals, einstimmig, es abzulehnen. Wohl machten die Condottieri, die sich in

der Kunstkritik mit den bedenkenfreisten Methoden der Verschwörung, des Einbruches und der Bedrückung die Herrschaft angemaßt hatten, verzweifelte Anstrengungen, um sich zu behaupten. Aber sie waren ohnmächtig gegen die Schilderhebung der vernünftigen Leute, die sich endlich auf sich selbst besonnen hatten. Ihre Tyrannis wurde überwunden und sie wurden weggefegt. Sie mochten noch allerlei vom Unverstand der Menge faseln und in ohnmächtiger Wut den Siegern die bekannten Schlagworte „Philister", „Banausen" usw. entgegenzischen, im einstimmigen Hohngeschrei der öffentlichen Meinung ging dieses letzte, schwachatmige Gekeif ungehört unter.

Rodin hat Balzac dargestellt, wie er morgens aus dem Bett springend sich unbekleidet in den mönchskuttenförmigen Schlafrock hüllt, ohne auch nur mit den Armen in die Ärmel zu fahren, vom Drang getrieben, an den Schreibtisch zu eilen, um die Gedanken festzulegen, von denen sein schöpferisches Gehirn zum Bersten voll ist. Wohlverstanden: das ist wieder die Absicht, die Rodin in die Gestalt hineingeheimnist haben möchte. Was das Auge wirklich sieht, das ist eine Art Baumstamm, von einem Waldroder mit der Holzaxt aus dem Rohesten behauen, den ein scheußlich verschwollener Kaulquappenkopf auf einem Kropfhalse übersteigt. Der boshafte Pariser Witz hat alle drolligen Vergleiche erschöpft, die dieses Ungetüm der Spottlust nahelegen kann. Man hat Rodins Werk einen Mehlsack, eine geschnitzte Kartoffel, einen Schneemann von übermütiger Schuljungenhand, eine unausgepackte Statue, einen Stalaktiten usw. genannt. Das Werk ist das alles, da es gar nichts ist, aber es ist vor allem die endgültige Selbstwiderlegung der Ästhetik Rodins. Denn es ist der höchste Ausdruck und darum die

ungewollte natürliche Parodie seiner impressionistischen Technik und seines dritten Irrtums, der Verkennung der Grenzen seiner Kunst.

Rodin hat an diesem armseligen Machwerke zehn Jahre lang gearbeitet. Er hat zuerst sämtliche Werke Balzacs gelesen; dann ist er nach der Touraine gereist und hat dort monatelang gelebt, um die menschliche Umgebung in sich aufzunehmen, aus der Balzac viele seiner Modelle geholt hat, und sich von den Gefühlen und Eindrücken durchdringen zu lassen, von denen Balzac bei seinem Schaffen gesättigt sein mochte, all das, um eine Menschengestalt aufzurichten, die das Bildnis eines Mannes sein sollte, den manche Lebende noch im Fleische gekannt haben. Nach diesen Vorstudien ging Rodin endlich daran, seinen Balzac zu formen. Sein Kopf sollte „eine Synthese seiner Werke sein"; seine Physiognomie sollte „in einem Auge, das die Comédie humaine erblickt, und in einer Oberlippe, die in Menschenverachtung aufgeworfen ist, zusammengefaßt werden". So sagte Rodin selbst in verschiedenen Interviews, die zur Zeit der Ausstellung seiner Statue veröffentlicht wurden. Er wiederholte da offenbar nur, was ihm die Faselhänse von Montmartre vorgeschwatzt hatten. Es wäre leicht, über diese Hirnverbranntheit Witze zu machen, aber sie ist nicht einmal billigen Spott wert. Es genügt, ernst und trocken festzustellen, daß Rodin etwas Unmögliches gewollt hat, wie ein Kind oder ein Schwachsinniger. Die Bildhauerei kann keine „Synthese der Werke von Balzac" liefern. Die Natur selbst kann es ja nicht; in dem Sinne, daß der lebende Balzac selbst seine Werke nicht in seinem Äußern, in seiner Physiognomie synthetisierte. Er hatte vielleicht den Kopf eines bedeutenden Menschen, aber an seinem Ge-

sichte war sicherlich nicht zu erkennen, daß er gerade die „Physiologie der Ehe“ und nicht etwa „La Chartreuse de Parme“ (Stendhal) geschrieben hatte. Rodin bildete sich ein, eine Porträtstatue könne ganz allein, bloß mit ihren eigenen Mitteln, die Lebensgeschichte und psychologisch-literaturgeschichtliche Kennzeichnung des dargestellten Menschen ersetzen. Diese offenbare Tollheit mußte notwendig enden, wie sie geendet hat: in einer tollen Fratze.

Fast eine ebenso schlimme Verirrung wie der Balzac ist „Der Denker“, eine Kolossalstatue, die 1904 ausgestellt wurde. Sie ist die riesige Vergrößerung eines kleinen Entwurfes, den man seit vielen Jahren über Rodins „Pforte zu Dantes Hölle“ sah und in dessen kaum angedeutete wirre Linien einer unausgetragenen Leibesfrucht vertrauensvolle Anbetung alle möglichen Versprechen künftiger Herrlichkeit hineinahnen konnte.

Die Versprechen sind im „Denker“ verwirklicht. Wer angesichts des vollendeten Werkes immer noch ahnend erschauern will, dem bleibt dies unbenommen. Es werden dieselben sein, die sich auch für den „Balzac“ begeisterten, vor dem jede Kritik nicht „verständnisvoller“, aber verständiger Menschen sich in unauslöschliches Gelächter auflöste. „Der Denker“ ist der Bruder des „Balzac“, nur ist er nicht so drollig, denn er ist nicht in einen Mehlsack gekleidet, sondern nackt, und der entblößte Menschenleib erregt, wenn er mißgestaltet ist, bei einem Beschauer mit unverdorbenem Geschmacke keine Heiterkeit, sondern Unbehagen, das sich bis zum Abscheu steigern kann.

„Der Denker“ ist nicht nur nackt, sondern auch geschunden. Seine Anatomie wird mit aufdringlicher Wichtigtuerei ohne die verhüllende, lebenswarme Oberhaut vor-

getragen. Die ungeheuerliche Übertreibung der Muskulatur, die unmögliche Kraftprotzerei, die durch äußerste Zusammenziehung sämtlicher Muskel, also auch der einander entgegenwirkenden, zum Ausdruck gebracht wird, sind bekannte Züge der Bildhauerei tiefster Verfallszeit. Es besteht aber noch ein Unterschied zwischen Rodin und den Bildhauern des Rokoko, die Fleischgeschwülste auf der ganzen Oberfläche des Körpers ihrer Statuen mit künstlerischer Kraft der Darstellung verwechselten. Diese wußten wenigstens in der Myologie oder Muskellehre untadelig Bescheid, während Rodins Anatomie von einer empörenden Unrichtigkeit ist. Ich habe für Lorenzo Matthiellys Gruppen an den Wiener Hofburgtoren wahrhaftig nicht viel übrig. Aber angesichts des Rodinschen Ungetüms bitte ich ihnen im Geiste alle Vorbehalte ab, die ich jemals gegen sie gemacht habe. Bei Matthielly sitzt wenigstens jeder Muskel an der rechten Stelle. Rodin aber erfindet Muskel, die es nicht gibt und nie gegeben hat. So laufen seinem „Denker" den Rücken entlang zwei gewaltige, unten in Wurstzipfel endende Wülste hinab, die vielleicht die beiden Longissimi dorsi („längste Rückenmuskel" oder Rückenstrecker) bedeuten sollen, in diesem Falle aber in ihren Anheftungen, ihrem ganzen Verlauf, ihrer Form schreiend falsch sind. Ebenso willkürlich wie die Rücken- ist die Stirn- und Schläfenmuskulatur behandelt. Wo die Natur nur dünne Hautmuskel und Faszien kennt, da setzt Rodin Beulen hin, die an Blutgeschwülste nach Keulenstreichen erinnern und dem Gesicht einen Schein von übler Verschlagenheit geben; nicht, um mit Fritz Reuter zu reden, im Sinne der Schläue, sondern in dem des Empfanges reichlicher Prügel. Als Akt steht der „Denker" auf derselben Stufe wie die Anatomietafeln

in den japanischen Lehrbüchern der Heilkunde aus der Schogun-Zeit.

Das ist aber noch nicht einmal das schlimmste; das Geistige kommt bei diesem Wechselbalg, der sich so anspruchsvoll „Der Denker" nennt, noch schlechter weg als das Körperliche. Der geschundene Mann sitzt auf einem scharfkantigen Felsblock mit rund gekrümmtem Buckel zusammengekauert da. Seine Zehen krallen sich krampfhaft in den Boden ein. Er hält eine geballte Faust vor den Mund und scheint wütend hineinzubeißen. Das tierische Antlitz mit der wulstig zusammengezogenen Stirn blickt finster drohend wie Mitternacht. Wer die Gestalt ohne den Fingerzeig eines Titels deuten soll, der wird nach der Rückenansicht auf einen Gefolterten, der sich in Qualen krümmt, und nach der Vorderansicht auf einen Verbrecher, der einer Missetat nachsinnt, schließen. Haltung und Miene würden eine Bezeichnung wie „Der gestürzte Titan", „Luzifers Empörung" oder „Kain vor dem Brudermorde" nahelegen. Das letzte, worauf man verfallen würde, wäre, hinter dieser verschwollenen Stirn einen arbeitenden Geist zu suchen und in diesem von Starrkrampf aller Muskelgruppen befallenen Leib den Gedanken als Herrscher zu vermuten. Der Name, den Rodin dem Machwerk gegeben hat, klingt wie Hohn und Lästerung und man möchte glauben, der von seinen Fanatikern um jede Selbstkritik gebrachte verirrte Künstler habe den Pensieroso von Michelangelo hämisch parodieren wollen.

Die ganze Unaufrichtigkeit seiner Tiefsinnspose und genialisierenden Patzerei zu ermessen macht Rodin selbst durch seine Bildnisbüsten möglich, z. B. durch die von Octave Mirbeau, und noch leichter durch eine Frauenbüste, die

zugleich mit der Mißgestalt des „Denkers“ ausgestellt war. Bis auf die übrigens auch nur schwach angedeutete Narrheit, daß vom rohen Block ein Rest an beiden Schultern stehen gelassen wurde, war an dem Stück nicht der leiseste Zug zu bemerken, der es von einer streng klassisch akademischen, kühl korrekten Arbeit unterscheiden konnte. Hier hatte er eine Bestellerin zu befriedigen und er war tadellos glatt, führte alle Einzelheiten liebevoll aus und gab ein weiches, zartes Fleisch, das der elegante Injalbert unterzeichnen könnte. Wenn man dieser angenehmen Büste einen Vorwurf machen wollte, so wäre es höchstens, daß sie zu süßlich ist. Der Zerstörer aller Form, der hudelnde Scheintitan, der unergründliche Philosoph, Dramatiker und Lyriker, dessen Aug' in schönem Wahnsinn rollt und der in der Aufregung seines Schaffensfiebers sich auf hastige Andeutungen beschränkt, wird er nur, wenn er für seine Leibgarde von sympathischer „Reizsamkeit“ arbeitet. Wie wird ein künftiges Geschlecht über diese ganze „Nervenkunst“-Hanswurstelei lächeln! Freilich nur, wenn sie zu den albernen Pfuschereien der Künstler auch die Erläuterungen der zeitgenössischen „Verständnisvollen“ kennen wird. Denn erst diese werden ihr eine Mitleid und Heiterkeit erregende Vorstellung davon geben, welche Verwüstungen das betäubende Wortgeprudel einer schauerlich kunstfremden, jedes Schönheitsgefühls baren Schwätzerbande im Geschmack und Denken einer großen Mehrheit anrichten konnte, die sich ehrlich nach ästhetischer Erbauung sehnt, aber wegen des Fehlens zuverlässiger Überlieferungen und ausreichender künstlerischer Erziehung kein genügendes Selbstvertrauen hat, um die wenn auch dunkeln Regungen der eigenen Empfindung den frechen Machtsprüchen der anmaßenden Geschmacksdiktatoren entgegenzusetzen.

Mystizismus und Sexual-Psychopathie in der Stoffwahl, Impressionismus und nebensächliche Absonderlichkeiten in der Technik, Hinausschweifen über die Grenzen seiner Kunst haben Rodin zum großen Mann der Bursche gemacht, die seit etwa zwei Jahrzehnten in Kunst und Schrifttum die Mode dekretieren. An diesen drei Besonderheiten, denen er seine unechte Berühmtheit verdankt, wird er künstlerisch zugrunde gehen, was immer seine Reklame-Erfolge sein mögen. Und das ist jammerschade. Denn Rodin ist von Haus aus ein hochbegabter Bildhauer, der Schönes geschaffen hat, als er sich noch nicht verpflichtet glaubte, den „jungen" Zeitschriften zu Danke zu arbeiten. Daß er den Rückweg zur alleinseligmachenden Einfachheit und Natürlichkeit jetzt noch finden werde, ist leider äußerst unwahrscheinlich. Vom Montmartre gibt es keine Wiederkehr, wenigstens nicht für einen alten Mann, der sich in vorgerückten Jahren auf diese Höhe verstiegen und Alles, was er da sah und hörte, leidenschaftlich ernst genommen hat. Junge Leute, die noch wandlungsfähig sind, erwachen manchmal aus dem wüsten Traum der Montmartre-Ästhetik. Den Alten gestattet die Natur nicht, ein neues Leben zu beginnen.

Auferstehung.

(Bartholomé.)

Nicht von dem Roman Tolstois möchte ich sprechen, sondern von einem wenigstens stofflich großen bildhauerischen Kunstwerke, das wohl jeder Paris-Pilger wird sehen wollen, dem Denkmal, das Bartholomé „den Toten" gewidmet und das auf dem Père Lachaise-Kirchhof Aufstellung gefunden hat.

Es ist nach so vielen Richtungen interessant, daß man ihm eine buchdicke Monographie widmen könnte, die Ausläufer über das ganze Gebiet der Kunstgeschichte und Ästhetik auszusenden hätte. Nie empfinde ich das Unzulängliche essayistischer Fragmentarbeit so peinlich, wie wenn ich an die Behandlung eines so beziehungsreichen Gegenstandes gehe. Es ist nicht möglich, ihn in dieser Form zu erschöpfen, und es ist schmerzlich, ihn als Bruchstück zu lassen. Man scheint beschränkt und ist doch nur eingeschränkt. Man muß sich mit Andeutungen begnügen, die leicht für oberflächlich gehalten werden, obschon sie bloß knapp sind. Was als Beweis gedacht ist, nimmt die Form bloßer Behauptung an und wo man überzeugen möchte, da muß man es schon als ein Gelingen betrachten, wenn man den Leser zu wohlwollender Mitarbeit angeregt hat, die doch meist ihre eigenen Wege geht. Der Stoßseufzer wird es mir leichter

machen, mich den Bedingungen zu fügen, die dem kurzen Essay nun einmal gesetzt sind. . . .

Bildhauerische Werke auf öffentlichem Platze, die weder bloße Bauzier noch Denkmäler sind, das heißt die nicht an bestimmte Ereignisse oder Menschen erinnern sollen, sind etwas Neues in der Entwicklung der großen Kunst. Das Altertum kannte nur monumentale Schöpfungen, die aus den vaterländischen Empfindungen hervorgingen. Man hat sich dabei gegenwärtig zu halten, daß die Religion im antiken Gemeinwesen einen Teil des Patriotismus ausmachte. Denn Götter für die Menschheit gab es nicht, nur Götter für das eigene Volk, den eigenen Staat. Wenn Sokrates den Schierlingsbecher leeren mußte, so war es nicht, weil er sich an dem Olymp versündigt, sondern weil er in der Person seiner beschützenden Gottheiten Athen beleidigt hatte. Die Gigantomachie und der Parthenongiebel, die akropolische Pallas Athene und der olympische Zeus wurden von den Betrachtern, für die sie geschaffen waren, als Bilder aus ihrer Volksvergangenheit und -Gegenwart empfunden. Selbst der Laokoon und der farnesische Stier wurden so angesehen: ein Unterschied zwischen Stammessage und beglaubigter Geschichte, ja zwischen Theologie und Politik bestand im Bewußtsein, nicht bloß der Menge, sondern selbst der Auslese, nicht. Der Gott aus Elfenbein und Gold war die öffentliche Ehrung eines Lebenden, der im Gemeinwesen hohen Rang bekleidete, und der olympische Sieger, dem ein Standbild errichtet wurde, trat in die Mythologie ein als Genosse des Herakles, Theseus und Perseus.

Das Mittelalter kannte keine andre öffentliche Kunst als die religiöse. Hatte im Heidentum das reale politische

Interesse den Gemeingedanken beherrscht, so war bei den christlich gewordenen Völkern das Übersinnliche, das Heil der Seele die große Angelegenheit des Einzelnen wie der Gesamtheit. Der Patriotismus verschwand aus der Gefühlswelt; was ihn ersetzte, der Pfahlbürger- oder Klassen- und Gildenstolz, war bloß Freude an praktischem Besitze, wenn man will eine Art Protzigkeit, doch ohne ideale Hintergründe. Gemütssache war nur der Glaube, Frömmigkeit die einzige Bewegung des Künstlers, aus der echte Schöpfungen sprießen konnten. Dem entspricht es, daß die religiöse Kunst, die einzige Monumentalkunst, die es gab, sich an Glaubensstätten anschloß und sich ihnen als im Grunde nebensächliche Ausschmückung unterordnete. Ohne Anlehnung an die Baukunst, auf eigenen Füßen stand die Bildhauerei eigentlich bloß in den Leidensstationen der Kalvarienberge, aber auch hier war sie nicht Selbstzweck, sondern diente einer bestimmten Kultusabsicht. Die Anfänge einer öffentlichen Kunst, die aus einem abstrakten Gemeingedanken nicht religiöser, sondern weltlicher, bürgerlicher Natur hervorwuchs, sind spärlich und dunkel. Als Anläufe zu einer solchen Kunst kann man die Rolandssäulen der freien Städte, das Sinnbild ihres Wedrechtes und ihrer Halsgerichtsbarkeit, mit dem undeutlichen Geschichtshintergrunde einer dämmerigen Erinnerung an Karl den Großen als Rechtsquelle städtischer Freiheiten, und vielleicht auch den byzantinischen Löwen von Braunschweig ansprechen.

Erst die Renaissance schuf eine Monumentalkunst, die nicht einem praktischen Zwecke, einem religiösen oder dynastischen, sondern einem rein ästhetischen dienen sollte, von der man keine Stärkung der kirchlichen Gesinnung, keine Vermehrung des Ansehens und dadurch der Macht eines

Herrschers oder einer Regierung, von der man überhaupt nichts erwartete als Freude am Schönen. Freilich stand auch die Renaissancekunst, so frei und reich sie sich entwickelte, durchweg unter dem Einflusse mittelalterlicher Überlieferungen und sie kannte keine anderen Stoffkreise als die biblischen und klassisch-mythologischen. Auch die Weltkinder unter den Künstlern, die den religiösen Vorstellungen entwachsen waren, schöpften wenigstens das Anekdotische aus dem Neuen und noch häufiger aus dem Alten Testament, oder aus der heidnischen Götterlehre, die nur den Gebildeten vertraut, für die Menge aber ohne Leben und Sinn war. Werken wie beispielsweise dem Perseus des Benvenuto Cellini hing ein Schulzöpfchen an, das die Menge hinderte, sie voll zu empfinden. Mit hochmütigem Naserümpfen ist es aber da nicht getan, denn die Monumentalkunst, die Kunst der Straße und des Platzes, wendet sich nun einmal an die Menge. Zur Gestaltung einerseits des Reinmenschlichen, das Gefühle jeder Menschenbrust anruft und darum von jedem Menschen verstanden wird, andererseits eines örtlich und zeitlich wohldefinierten Stoffes, der wenigstens den Zeitgenossen und Ortseingesessenen vertraut sein mußte, gelangte die Bildhauerei erst allmählich und spät. Das Nürnberger Gänsemännchen und der Brüsseler Mannekenpis sind Beispiele des lokalen Realismus, Taddas „Gerechtigkeit" in Florenz, Michelangelos „Pietà" — diese trotz ihrer konfessionellen Beziehungen — Beispiele des allgemein menschlichen Idealismus. Für die Schüchternheit der Bildhauerei, auch in ihrer stolzen Renaissance-Epoche, ist es bezeichnend, daß sie sich von der Vorstellung einer unmittelbaren Nützlichkeit nicht freizumachen wagte. Sie glaubte eines Vorwandes zu bedürfen, um auf den Markt vor alles Volk

hinauszutreten. Sie fand ihn billig in der Wasserversorgung der Stadt. Sie schuf Brunnen. Diese sind die ersten und lange Zeit die einzigen Monumentalwerke, die weder von der Religion noch von dynastischem Loyalismus angeregt sind, weder die Erinnerung an ein bestimmtes Ereignis festhalten noch den Höhergebildeten das Gymnasialwissen auffrischen wollen, sondern einen rein künstlerischen Formgedanken, mit subjektivem Gefühlsinhalt erfüllt und belebt, voraussetzungslos verkörpern. Die Entwicklungsreihe der Monumentalbrunnen, die sich als bloße Spiele der freien Künstlerphantasie geben, führt bis in die jüngste Gegenwart, mit der letzten Ausgestaltung, daß der Brunnen nicht mehr wirklich Wasser spenden soll, wie noch Sluters Mosesbrunnen in Dijon oder Jean Goujons „Fontaine des Innocents" in Paris, sondern das Wasser nur noch als dekoratives Element verwendet, wie Donners Wiener Marktbrunnen oder Reinhold Begas' Neptunsbrunnen am Berliner Schloßplatz.

Bis zum letzten Jahrhundert müssen wir herabsteigen, um endlich eine Monumentalkunst allgemeiner Gefühle oder Gedanken zu finden, auch noch großenteils bescheiden unter den Schutz der Architektur geschmiegt, als Giebelgruppen an Palästen, Theatern und Ausstellungsbauten, und erst seit Jahrzehnten in kühner Unabhängigkeit vom öffentlichen Platz Besitz ergreifend. Geschichtliche Arbeiten, selbst allgemeiner, unpersönlicher Art, wie die zahlreichen Kriegerdenkmäler in Deutschland und Frankreich, die Risorgimento-Monumente Italiens, die vaterländischen Schlachten-Erinnerungen der Schweiz, kommen hier nicht in Betracht, sondern nur abstrakte Werke, wie die Bartholdische „Freiheit, welche die Welt erleuchtet" von Newyork oder die Dalousche

„Republik als Beschützerin der Arbeit und Bildung" auf der Pariser Place de la Nation.

Immerhin zeigen auch diese Werke noch eine Nabelmarke, die ihre Abstammung von der Zweckbildhauerei verrät, denn Bartholdis Riesenstatue ist ein Leuchtturm und Dalous „Triumph der Republik" schließt sich der Brunnenreihe an.

Bartholomés „Totendenkmal" dagegen ist von jedem Alltagszweckbegriff so frei wie nur irgend ein Sockelwerk für Wohnräume. Es ist aus der Emotion des Künstlers heraus entstanden und hatte bei seinem Werden keine andre Bestimmung, als den Schöpfer durch Befriedigung eines Dranges zu entspannen. Was aus dem Werke nach der Vollendung werden sollte, hat Bartholomé sich vermutlich gar nicht gefragt. Vielleicht ergab er sich in den Gedanken, es werde in irgendeinem Museum ein Invalidendasein führen. Jedenfalls ließ die Unbekümmertheit um die Verwendung ihm die volle Freiheit des Gestaltens. Und nun hatte er das unvermutete Glück, daß die Stadt Paris das Werk kaufte und auf dem Père Lachaise aufstellte. Es ist so das, meines Wissens erste, Beispiel eines rein subjektiven Monumentalwerkes geworden, das einen öffentlichen Platz einnimmt, ohne dies durch einen praktischen Gemeindienst zu rechtfertigen, ohne einen Bau zu zieren, ohne ein Kultusbedürfnis oder ein patriotisches Gefühl zu befriedigen, ohne eine geschichtliche Erinnerung festzuhalten, ohne ein Ereignis oder einen Menschen zu verherrlichen, und das seinen Anspruch auf die dankbare Aufmerksamkeit der Menge nur damit begründet, daß es ein in der ganzen Menge lebendes Grundgefühl, also ein wirkliches Gemeininteresse sittlicher Ordnung, in Schönheit zu verkörpern unternimmt. Das

Werk kann der Ausgangspunkt einer neuen Monumentalkunst werden, die sich die bisher unbekannte Aufgabe stellt, mit der Autorität der großen Bildhauerei Stimmungen und Weltanschauungen, das heißt allgemeine Seelenzustände einer Bevölkerung, vorzutragen, ihr selbst zu verdeutlichen und für die Geschichte festzulegen.

Bei aller Neuheit ist Bartholomés Werk natürlich dennoch nicht ohne organischen Zusammenhang mit der historischen Kunstentwicklung. In der Kunst gibt es keine Parthenogenese. Jedes Werk hat einen Stammbaum. Bartholomés Schöpfung schließt sich an die mittelalterliche Campo Santo-Kunst an, der sie den Tröstungs- und Verheißungsgedanken entlehnt. Sie stellt jedoch einen kühnen Fortschritt dar, da sie von der Architektur der Torwege, Umfassungsmauern, Kapellen usw. losgelöst ist und sich in freiem Rundwerk als Selbstzweck aufzwingt.

Die Gräberstraße, auf die der Haupteingang des Père Lachaise sich öffnet, führt zu einem sanft ansteigenden Hügel hinan, dessen Abhang Bartholomés Werk einnimmt. Es stellt die ungegliederte Schauseite eines zweistöckigen Steinbaues von strenger altägyptischer Bauart und einfachster Linienführung dar. In der Mitte des Obergeschosses tut sich eine hohe Pforte auf, in deren schattende Tiefe ein nackter Mann getreten ist. Ihm folgt zögernd, mit der ausgestreckten Rechten nach seiner Schulter fassend und eine Stütze suchend, ein junges Weib, dessen Profillinie von dem ängstlich verzogenen Munde bis zu den sich widerstrebend vom Boden lösenden Sohlen das Grauen vor dem Unbekannten ausdrückt.

Nach dieser Pforte des Todes ziehen rechts und links Gruppen von je sieben Personen hin, die mannigfaltig zu

gestalten der Künstler sich redlich, doch ohne wirklichen Erfolg bemüht hat. Auf den ersten flüchtigen Blick scheinen die beiden Züge verschieden bewegt, bei näherem Zusehen erkennt man eine Einförmigkeit, die auffallende Armut der Einbildungskraft beweist. Links sitzt, der Schicksalspforte zunächst, auf einer Steinbank ohne Lehne ein junges Weib, das sein Antlitz in die Hände verbirgt und sich nicht entschließen kann, von der Ruhestelle aufzustehen, um den letzten Schritt zu tun. Ein zweites Weib wird als schwaches Relief an der Wand in ähnlich unschlüssiger Haltung sichtbar. Hinter den Beiden kauert, völlig zusammengeklappt, so daß Ober- und Unterschenkel als gleichlaufende Linien übereinander gelegt sind, ein nackter Mann, welcher der sitzenden Frau Worte der Ermutigung ins Ohr zu flüstern scheint. Es folgt ein wie zermalmt in die Kniee gesunkenes Weib, das sein Gesicht mit etwas andrer Bewegung verbirgt wie das erste, und hinter ihr ein stehender, sich zu ihr niederbeugender, Trost zusprechender Mann. Zuletzt wieder ein sitzendes Weib, dem das gelöste Haar über das Antlitz strömt, und hinter ihm ein aufrechter Mann, gleichfalls als Tröster. So wiederholt sich auf dieser Seite mit erkältender Monotonie das Thema des verzweifelnden Weibes und des gefaßten, aufrichtenden Mannes. Auf der rechten Seite ist die Erfindung etwas reicher. Der Pforte zunächst steht ein alter Mann, der sich am Türpfosten festklammert und mit vorgebeugtem Oberleib und Kopf in das schauerliche Geheimnis einen entsetzten Blick zu werfen sucht, ehe er sich zum Eintritt zusammenrafft, entschieden die ausdrucksvollste Gestalt der ganzen Komposition. Zu seiner Gruppe gehören ein am Boden lang hingestrecktes Weib mit in die vorgehaltenen Hände gedrücktem Gesicht, ein andres, das die

Hände betend faltet, und ein halbwüchsiges Mädchen, das die mageren Schultern schaudernd hochzieht. Es folgt eine zweite Gruppe von drei Gestalten, einem tief zum Boden gebeugten Weibe mit fließendem Haare, einem es unterstützenden und die kraftlose Gestalt vor dem völligen Niedersinken bewahrenden kauernden Mann und einem jungen Weibe, das auf einem Bein kniet, der Todespforte den Rücken wendet und ins Leben zurückblickt, als hoffte sie noch auf Rettung.

Das Untergeschoß zeigt durch die in ganzer Ausdehnung entfernte Vorderwand das Innere der Gruft, in welche die obere Pforte des Todes anscheinend hinabführt. Auf matratzenartigem Pfühl ruhen nebeneinander die nackten Gestalten eines Mannes und seiner jungen Gattin, über ihre Leiber ist quer ihr kleines, etwa einjähriges Kind gelegt, im Hintergrunde wird als Flachrelief an der Wand ein geflügelter Engel mit ausgebreiteten Armen sichtbar, der liebevoll auf die drei friedlichen Schläfer hinabblickt. Mit einer Naivetät, die sich nicht über die kindliche Methode der Quattrocentisten erhebt, ihre Gestalten sich durch aus dem Munde hervorgehende Spruchbänder ausdrücken zu lassen, schreibt Bartholomé an dieselbe Wand unter den Engel den Sinn seiner Allegorie hin: „Über diejenigen, welche die Gefilde des Todesschattens bewohnten, glänzte ein Licht hin.“

Der Künstler verdient vor allem die Achtung, die einer langen, ernsten Anstrengung gebührt. Wir haben da ein Werk zehnjähriger Arbeit vor uns, die immer mit Sammlung, Weihe und strenger Gewissenhaftigkeit verrichtet wurde. Wer das kann, von dem wird man ohne die leiseste Nebenabsicht der Ironie sagen dürfen: „Mit seinem Talent mag

es wie immer bestellt sein, der Mann ist jedenfalls ein Charakter.“ Daß Bartholomé indes nicht bloß ein Charakter, sondern auch ein Talent ist, das beweisen manche Einzelheiten des Monumentes. Die beiden Gatten wenden in der Grabesruhe die stillen Angesichter einander zu und legen ihre Hände übereinander und diese Bewegung ist so zärtlich, so innig, daß sie tief ergreift. Sie drückt wirklich bildhauerisch die den Tod überdauernde Liebe aus. Sie ist die einzige echte Emotion in dem ganzen Werke. Denn wem auch beim Anblick des toten Kindes mit den süßen Säuglingsgliederchen die Augen feucht werden, der sage sich, daß seine Rührung nicht ästhetischer Natur, nicht mit Kunstmitteln hervorgerufen, sondern daß sie die rein physische Reaktion eines Menschenherzens auf einen brutal schmerzlichen Eindruck ist, in den sich kein Element künstlerischer Auffassung und Durchgeistigung mischt. Das Weib, das voll Grauen in die Todespforte tritt, zeigt holde Linien und der Greis, der bang hineinlugt, ist klug ersonnen und wahr hingestellt.

Neben diesen vortrefflichen Stücken stören viele mittelmäßige und ganz schwache. Der tote Gatte im Grabe hat ein durch keine künstlerische Rücksicht gefordertes Aztekengesicht von abscheulicher Häßlichkeit. Die Haltungen vieler Gestalten, namentlich der hockenden und kauernden, sind geschmacklos. Eine Hauptperson, der in die Todespforte eingetretene Mann, schreitet vorgebeugt mit gedrücktem Kopfe und zusammengezogener Rückenmuskulatur, wie ein schwer anholender Treidler. Man wundert sich, das Tau nicht zu sehen, woran es das Schiff schleppt. Ich kann es nicht beweisen, aber ich bin überzeugt, daß Bartholomé diesen Mann nicht nach dem Modell, sondern aus der Erinnerung

an einen Treidler von Konstantin Meunier geformt hat. Auf die Eintönigkeit der Gruppenmotive habe ich schon hingewiesen. Der ganze Gedanke der Komposition, wenigstens des Obergeschosses, ist ein Anklang an Canovas Maria Christina-Grabmal in Wien, mit der Weiterentwicklung, daß Bartholomé die unter- und überirdische Fortsetzung der Handlung zeigt, die Canova nur bis zum Eingange ins Schattenreich führt, das Nachfolgende dem frommen Glauben des Betrachters zur Ausgestaltung überlassend.

Der schwerste Vorwurf, der dem Werke als Ganzem gemacht werden muß, ist seine anstößige Stillosigkeit. Alle einzelnen Stücke sind bis auf wenige glückliche Ausnahmen realistisch, während das Gesamtbild sich im äußersten Unrealen bewegt. Wie hat sein ursprünglichster Künstlerinstinkt Bartholomé nicht davor bewahrt, ein alleridealstes Dogma mit derbster, kleinlichster Realistik vortragen zu wollen? Naive Bilderschnitzer des Mittelalters durften so arbeiten. Bei unseren Zeitgenossen glauben wir an Naivetät nicht und darum wirkt der Mißklang zwischen Inhalt und Form verletzend.

Das alleridealste Dogma aber, das Bartholomé predigt, ist das von der Unsterblichkeit der Seele und der Auferstehung des Fleisches. Denn nur das kann sein Monument bedeuten, wenn es überhaupt etwas bedeutet. Es ist als Trost für die Leidtragenden gedacht, die einem geliebten Verstorbenen das letzte Geleite geben oder zum Grabe eines Teuern wallfahren. Und welchen Trost hat er ihnen zu spenden? Seht, sagt er in den Gestalten des Obergeschosses, mit welchem Bangen die Menschen der Schattenpforte nahen. Warum dieses Zagen? Warum dieses schaudernde Zurück-

weichen vor den Schrecken des Todes? Der Tod hat keine Schrecken. Er ist der Eingang in den Frieden und die Erfüllung einer hohen Verheißung. Und er zeigt im Untergeschoß die sanfte, selige Ruhe der Toten, die da ihrer Auferstehung entgegenschlummern, bewacht von dem Schutzengel, der sie zur angesetzten Stunde wecken und ihre unsterbliche Seele ihrer göttlichen Bestimmung zuführen wird.

Das ist die Weltanschauung eines Künstlers an der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts. Holbein und seine Vorgänger in der Totentanz-Malerei waren christgläubige Männer, aber der einzige Trost, den sie den Sterblichen boten, war der: beklagt euch über euer Grabeslos nicht, ihr teilt es mit dem Papst und Kaiser. Den Weg von dem Rationalismus dieses Zuspruches bis zum Mystizismus des Bartholoméschen Dogmas nennen die Dekadenten Fortschritt.

Sie sind in ihrer Rolle, wenn sie Bartholomé als einen Modernen, Allermodernsten, und sein Werk als Zukunftskunst feiern. Es schließt sich logisch dem „Fortschritt" und „Modernismus" eines Huysmans, Maeterlinck, Bourget und andrer Neukatholiken an. Aber was soll man dazu sagen, daß die Stadt Paris diese salbungsvolle Arbeit im Père Lachaise aufstellen ließ? Hätte die Moskauer Duma es getan, so würde jedermann es natürlich finden. Aber die Pariser Stadtverordneten-Versammlung! Diese Gesellschaft von aufschneidenden Freidenkern, die das Kreuz aus den Schulen und Friedhöfen verbannt, die Barmherzigen Schwestern aus den Krankenhäusern verjagt, läßt amtlich das Auferstehungs-Dogma predigen!

Das ist die hochinteressante sittengeschichtliche Seite dieses Werkes. Es offenbart monumental die Verworrenheit in den Quatschköpfen der angeblichen Freidenker. Daß sie einer religiös-dogmatischen Komposition in erzieherischer Absicht die Ehren des öffentlichen Platzes zubilligten, beweist vollkommenes Nichtverstehen des eigenen Standpunktes oder Heuchelei. Ich nehme lieber das Nichtverstehen an.

Jean Carriès.

Der kleine Palaſt, das reizende Baukunſtwerk, das bereits als Stätte der Dutuitſchen Sammlung anziehend war, hat neuen Wert und Weihe empfangen. Es iſt darin ein Saal aufgetan worden, wo ein großer Künſtler ſich offenbart, deſſen zwar auch nicht vollſtändig erſchöpfende, aber doch tief dringende und vertraute Bekanntſchaft man auf der weiten Welt eben nur hier machen kann. Dieſer Künſtler iſt Jean Carriès, der, nur 39 Jahre alt, im Jahre 1894 nach einem Leben von wunderbarer Architektur geſtorben iſt. Zu dieſem Muſterleben, ausdrucksvoller als irgendeines, das Vaſari erzählt hat, gehörte auch ein Gönner, der das Gemeine von ihm fernhielt, der ihm die Sorge abnahm, der ihn über ſeine Wirkung auf Welt und Nachwelt beruhigte und ihm gewiſſermaßen ſeinen Ruhm ſinnfällig verkörperte. Dieſe nützliche Rolle ſpielte ein Herr Hoentſchel, der das meiſte, was Carriès geſchaffen, erworben hat. Er hat es nun der Stadt Paris geſtiftet und ſo die Eröffnung des Carriès-Muſeums möglich gemacht. Zum Lohne dafür iſt ſein Name auf der Marmorplatte, welche die Beſtimmung des Saales angibt, in Goldbuchſtaben neben dem ſeines betreuten Künſtlers eingegraben, keine geringe Befriedigung für einen höher ſtrebenden Ehrgeiz.

Carrièѕ war der Sohn eines armen Lyoner Arbeiters. Ihm ſelbſt ſchien die Lebensbahn ſeines Vaters beſtimmt zu ſein. Aber dem Proletarierkinde hatten die Feen Wiegengeſchenke beſchert: den Sinn für das Schöne und die Kraft des Geſtaltens. Er war nur kurze Zeit Lehrling bei einem Handwerker; dann bildete er ſich ſelbſt zum Künſtler. Er wandelte keine gebahnten Wege und konnte keinen Führern folgen; er war ſeinem eigenen pfadfinderiſchen Raumſinn überlaſſen und machte weite Umwege, hob ſich aber doch ſicher zu den höchſten Gipfeln. Die Erſcheinung entzückte ihn als Form und Farbe; ſeine Luſtgefühle konnten zu bildhaueriſcher und maleriſcher Entäußerung drängen; er befriedigte ſeine Freude an der Form als Tonkneter, die an der Farbe als Schmelzbrenner.

Faſt zwei Jahrzehnte lang ſuchte, ſtrebte, ſchuf er in feierlicher Einſamkeit. Nur der Gönner, den er zum Glück rechtzeitig gefunden, blickte ihm bei der Arbeit mit angehaltenem Atem über die Schulter. Seine ehrerbietige Bewunderung drückte ſich überzeugend durch die förderſame Geſte der offenen Hand aus. Wenige vertraute Genoſſen durften dem hohen Schauſpiel eines auserleſenen Werdens zuſehen. Vom Lärm des Marktes aber war ſeine Werkſtatt weit abgerückt. Lobeshitze und Tadelseishauch trugen keine Störungen in das gleichmäßige Klima, worin ſeine Begabung ſich gewaltig entwickelte. Still und geſammelt bildete er, bis er ſeine inneren Geſichte verwirklicht vor ſich ſah. Dann ſprach er: „Es iſt gut,“ und ließ den herben Schöpfungstagen einen großen Sabbat folgen. Weiteren Kreiſen tief unbekannt, trat er im Jahre 1892 im Marsfeldſalon mit einer reichen Ausſtellung zum erſtenmal vor die Öffentlichkeit. Eine Stunde, nachdem die

Pforten des Salons sich aufgetan, war er berühmt. Man hat in der Geschichte der neueren Kunst vielleicht noch nie eine derartige Offenbarungswirkung beobachtet. Da gab es kein Zögern und kein Schwanken. Künstler, Kritiker, Liebhaber wallten, wie vom Hirtenstern geführt, im ahnungsvollen Zug der drei Könige aus dem Morgenlande zu den Glasschränken und Sockeln von Carriès, beugten das Knie und brachten Myrrhen und Weihrauch dar. Die Vaterländischen frohlockten: „Frankreich hat einen großen Künstler mehr!“ Die Sinnenden blickten einander an und sagten leise: „Die Welt ist um eine Schönheit reicher.“

Alle fragten: „Wer ist der Mann?“ Denn sie stellten staunend fest, daß ihn niemand kannte. Und da erfuhr man, daß Jean Carriès ein Fertiger war, ein Mann von 37 Jahren, der in der Provinz lebte und bisher nichts gesucht hatte als Selbstbefriedigung. Er hatte nicht das kleinste Fünkchen seiner prometheischen Kraft in den pöbelhaften Melodramen des Kampfes um den Erfolg verbraucht. Seine Tragödien waren das große Ringen mit den Widerständen des Stoffes und mit dem Zweifel an sich selbst und sie hatten sich heimlich in seiner Seele abgespielt. Nun wurde ihm aufgenötigt, wonach die Streber krampfhaft — und wie oft vergebens! — streben. Die Marsfeldgesellschaft wählte ihn mit Zuruf zum vollen Gesellschafter und erließ ihm die Wartezeit des „associé“. Der Staat erbat sich Musterstücke für seine Museen und knüpfte ihm das rote Bändchen in das Knopfloch der Bluse. Was käuflich war, wurde von den Damen des Triumphbogenviertels in den ersten Tagen des Salons weggekauft. Eine reiche Amerikanerin, Frau Winnareta Singer, bestellte bei ihm die Ausführung des Modells seiner

phantastischen „Pforte“. Die Künstler feierten ihn durch ein Ehrenmahl, eine Huldigung, die damals noch nicht wie in der Folge verschwendet worden war. Fräulein Luise Breslau malte sein Bildnis, das jetzt in seinem Saale inmitten seiner Werke ausgestellt ist, und zeigte seinen Bewunderern einen noch jugendlichen Mann von edler Schönheit, mit einem Lucius Verus-Kopfe, den ein nachlässiger Schlapphut nicht im geringsten um seine cäsarische Vornehmheit brachte. Ob Fräulein Breslau ihrem Modell geschmeichelt hat oder aufrichtig gewesen ist, weiß ich nicht, da ich Carrière selbst nie gesehen habe. Aber auf dem Bilde erscheint er, wie man sich ihn gerne vorstellen möchte: jeder Zoll ein Herr, an dem die nachlässige Arbeitstracht wie eine Verkleidung wirkt, die über den Rang des Trägers keinen Augenblick lang täuscht; eine feine, schlanke Gestalt, wunderbar rege, durchgeistigte Hände, tiefe, suchende Augen, die ein fern entschwebendes Traumbild sichten und festhalten wollen; weiche, schmale Wangen unter dem Kräuselbart, auf denen beängstigende Schatten spielen; eine gedankenschwere weiße Stirn, über die eine Fülle hellbraunen Lockenhaares niederfällt. Wie viele Frauen mögen vor diesem Bildnis geträumt haben, da es selbst Männer bannt!

Die Huldigungen berauschten ihn nicht, die Geschäftigkeit der Presse um seine Person steckte ihn nicht mit dem kleinsten Beginn von Beachtungswahn an, der weltlichen Neugierde entzog er sich durch die geräuschlose Rückkehr in sein Provinznest, wo er Tag und Nacht seine Glutöfen schürte und seine Säuren und Metallsalze mischte, unter häufigen Enttäuschungen litt und seltene Freuden des Gelingens eines Brandes oder eines Farbenschmelzes genoß. Man schaute im folgenden Jahre im Salon vergebens nach

ihm aus und nicht ganz zwei Jahre nach seinem beispiellosen, explosionartigen Triumph erfuhr man, daß er gestorben sei.

Sein Leben hatte stilvoll geendet. Carriès verschwand, ehe seine Locken spärlich oder grau geworden waren. Schön und still, ein anderer Euphorion, entschwebte er im vollen Glanze seines Ruhmes der Bewunderung der Zeitgenossen und seine Werke erfuhren durch seinen frühen Tod die Wertsteigerung der sibyllinischen Bücher. Man darf ihn glücklich preisen, denn in seinem Saale empfindet man, daß er sein Bestes gegeben hatte, als er starb. Bei längerem Leben hätte er sich vielleicht verirrt, denn an kurzen Anfangsstrecken von Irrgängen fehlt es nicht; wahrscheinlich hätte er sich vielfach wiederholt und das hätte den köstlichen Reiz des Raren vermindert, der seinen Werken außer ihrem Schönheitsadel eigen ist.

Er vereinigt zwei verschiedene und gleich vollkommene Künstler in sich, den Bildhauer und den Kunsttöpfer. Beide bestellten ein kleines Feld; aber mit welcher Intensität! Und welche Ernten zaubern sie hervor! Den Bildhauer hat eigentümlicherweise die ganze Menschengestalt in ihrer olympischen Nacktheit nicht interessiert. Er hat kein einzigesmal die paradiesische Schönheit des Leibes darzustellen gesucht. Er beschränkt sich anscheinend grundsätzlich auf Kopf und Hände. Diese aber sind von nichts übertroffen, von wenigem erreicht, was alle Jahrhunderte seit der Renaissance hervorgebracht haben. An seinen Büsten von Velasquez und Frans Hals gehe ich achtungsvoll, doch ohne tiefere Empfindung vorüber. Es sind Handübungen, vielleicht nur Zeitvertreib; wegen der Betonung des Kostüms scheinen sie theatralisch; den Gesichtern merkt man die

Abwesenheit des Modells zu deutlich an. Aber neben ihnen wirken die Büsten von Gustav Courbet, von Jules Breton, besonders von Carriès selbst mit einer Autorität ohnegleichen. Sie leben vor uns. Sie denken und sie offenbaren sich. Man erinnert sich bei ihrem Anblick unwillkürlich an die Sagen von den tönernen Gebilden, die ein Zauberer zu seinem Dienste mit Lebensodem erfüllt hat.

Denselben Eindruck, nur noch verstärkt und vertieft, empfängt man von den Büsten des „jungen Mädchens mit dem geneigten Kopfe", der „holländischen Frau" und des „holländischen Mädchens". Namentlich diese junge Holländerin ist anbetungswürdig. Ich bedenke mich nicht, ein ungeheures Wort auszusprechen: sie stellt sich in anderer Technik der Mona Lisa schwesterlich an die Seite. Die naiven Augen der Jungfrau, die noch nichts von den passionellen Geheimnissen der Gioconda ahnt, das holde gemütsruhige Gesicht, das über die eigene blühende Jugend und die Schönheit der Welt selig zu staunen scheint, entzücken wie das Wunder eines Frühlingstages. Ähnliche Freude strömt von seinen schlafenden und wachenden kleinen Kindern aus. Die Weichheit dieses Säuglingsfleisches, das feine Korn dieser saftreichen warmen Atlashaut sind unerreichbar. Carriès hat für das Leben der Hautdecke eine neue Technik gefunden, deren Ergebnisse unter seiner Hand erstaunlich sind. Er gibt der Lippenschleimhaut eine senkrechte zarte Fältelung und setzt sie gegen die Oberhaut mit einer diskreten und doch festen Linie ab, so daß man die Illusion hat, schwellendes Lippenrot in perlmutterner Einrahmung zu sehen. Seine Frauenmünder sind unheimlich verführerisch. Es soll mich wahrhaftig nicht wundern, wenn

Irrsinnige und Halbnarren mit gierigen Küssen über diese lockenden Lippen herfallen.

Auch wo Carriès nicht idealisiert, wo er naturwahre Bildnisse wiedergibt, legt er eine Innerlichkeit in sie, die unergründlich scheint wie die einer tiefen Seele. Man sehe sich daraufhin nur die „Büste einer unbekannten Frau" und die „Mutter Callamand" an, jene eine kühle, stolze Patrizierin, etwa die Clara Vere de Vere, an der Tennyson „that repose — Which stamps the caste of Vere de Vere" bewundert, diese eine prächtige alte Nonne, wahrscheinlich eine Äbtissin, eine derbe Bäuerin, die sich ihrer hohen Klosterwürde bewußt ist und in deren breitem Gesicht sich Güte und Strenge, gesunde Kraft und schwärmerische Innigkeit mischen. Diese Gabe, den Stoff mit innerem Leben zu erfüllen, ist das Stärkste an Carriès' Genie. In einer Reihe von Werken, die im Marsfeldsalon ausgestellt waren und sich leider im Saal des Kleinen Palais nicht wiederfinden, trat das überwältigend zutage. Es waren Fabeltiere, Ungeheuer, die eine überschwengliche Einbildungskraft erfunden hatte, Kröten, Frösche, Eidechsen von Riesengröße, in menschlich gedachten Stellungen, das Weibchen an der Brust des die Augen wonnig schließenden Männchens ruhend und von seinen Pfoten zärtlich umklammert. Man sollte denken, sie hätten grotesk gewirkt. Keineswegs. Ihr Anthropomorphismus brachte sie in die Gefahr der Lächerlichkeit. Aber gerade hierin offenbarte sich das Genie von Carriès. Das menschenähnliche Gefühlsleben, das sich in ihren Haltungen kundgab, machte sie pathetisch. Man sah nicht die Krötenbeine, man sah nicht die Paddenmäuler und Glotzaugen, man sah nur den unverkennbaren Zug von Liebe und war bewegt von

dieser Erscheinung des Urgefühls, desselben in Tier und Mensch, das die Welt zusammenhält.

Vielleicht hängt es mit dieser Gabe der Verinnerlichung zusammen, daß Carriès nie den Marmor, selten die Bronze, in der Regel und am liebsten den Töpferton bearbeitete. Der Stein und das Metall, selbst wenn sie das Tonmodell noch so peinlich treu, mit jedem Daumenstrich und Fingerdruck, wiedergeben, scheinen ihm zu spröde für das unaussprechlich Zarte, was er ausdrücken will. Ihn befriedigt nur ein Stoff, der die Weichheit des Fleisches und Nervenplasmas hat. Den Ton allein kann er so kneten, daß er seine leisesten Vibrationen festhält. Darum ist an seinen gebrannten Tonbüsten etwas, was mich an die Phonographenzylinder erinnert. Es ist Seelenmelodie in unmerkbaren Linien in sie eingeschrieben und in unsere Stimmung eingestellt beginnen sie wieder zu tönen und die Stimmung ihres Schöpfers zu wiederholen.

Die Fähigkeit, Emotionen mit bebenden Fingern in den geschmeidigen Ton hineinzukosen und sie plastisch werden zu lassen, scheint etwas Göttliches zu sein. Carriès befriedigte sie nicht. Jeder andere hätte die Grenzen seines Genies als beneidenswert weit gefunden; ihm schienen sie eng und er strebte über sie hinaus. Er wollte monumentale Bildhauerwerke schaffen und baute sein „Martyrium des h. Fidel" und seine befremdliche „Pforte" auf. Das „Martyrium" ist die Gruppe des knienden Blutzeugen in Mönchstracht und des hinter ihm die bewehrte Faust zum Mordstreich erhebenden Henkers. In den Einzelheiten ist der Künstler auch hier ganz Carriès. Namentlich der Henker ist von einer prächtigen Roheit, ein Mustertypus aus der Familie der vertierten Legionäre oder Folter-

knechte, die auf mittelalterlichen Leidenswegreliefs Christus an der Säule geißeln und aufs Kreuz nageln. Aber im Ganzen versagt die Kunst des Meisters. Die Gruppe hat keine Linie. Von keiner Seite kann das Drama gesehen werden, nämlich, zugleich von einem Blick umfaßt, die todbrohende Gebärde des Henkers und das Antlitz des Blutzeugen, der seiner letzten Prüfung entgegenharrt.

Ist diese Gruppe schwach, so ist die „Pforte" vollkommen verfehlt. Er dachte sich ein Tor mit gedrücktem Kielbogenabschluß, das ein Mittelpfeiler in zwei Pforten gliedert. Die Pfeiler sind von unten bis oben mit Groteskmasken und Märchentieren belegt. Den Torbogen bildet ein Drache, in dessen aufgerissenem Rachen ein Edelfräulein steht. Die einzelnen Masken und Ungeheuer sprühen wieder von Geist, Phantasie und Laune. Ich stelle die Köpfe an Reichtum und Mannigfaltigkeit der Erfindung und an Tiefe des Humors unbedenklich über Germain Pilons Pont Neuf-Masken. Auch der Gegensatz zwischen der furchtlos und voll ruhigen Selbstvertrauens im Tiermaul stehenden Jungfrau und der unholden Bestie ist von einem bedeutenden Symbolismus. Das Gesamtwerk ist aber doch eine Verirrung. Die Masken und Ungeheuer hängen mit dem Tor nicht organisch zusammen, weder konstruktiv noch dem Sinne nach; sie sind einfach aufgeklebt. Und das Tor selbst ist ein Rätsel ohne Lösung. Wohin sollte es führen? In eine Irrenanstalt? In ein Karikaturenmuseum? In einen Faschingsballsaal? Oder sollte es das „Tor an sich", das reine Tor, ohne die Bestimmung eines Einganges in einen Bau sein? Der arme große Künstler hat an diese Wunderlichkeit Jahre seines Lebens gewendet und er sah nicht, daß er sie vergeudet hat.

Der Dekorateur gefiel sich in der Erfindung von unerhörten Schmelzen. Er modellierte Gefäße von schwellender, geschmeidiger Pflanzenform, Kalebassen, Melonen, Gurken, Mamillarienkaktusse, bauchig und eingefallen, glatt strotzend, warzig und geschrumpft, grillenhaft eingedrückt, wohl auch wie eine dünne Kupferhaut mutwillig gehämmert, gebeult und verwulstet, und über diese Launenspiele, die für eine nicht für möglich zu haltende Beherrschung des Stoffes zeugen, goß er Glasuren, die so fett und feucht aussehen, daß sie noch zäh und langsam zu fließen scheinen. Manche sind purpurn wie halb geronnenes Blut, andere weiß und üppig wie frische Sahne, noch andere gleichen farbigen Fruchtsäften, aber in erschreckenden Flüssen glauben wir manchmal auch dicken Eiter und Hirnmasse zu sehen und auf einigen Vasen ahmt der Schmelz die Flechten nach, die Baumborken in Flecken, Rillen und Bahnen überwuchern. Und wenn Carriès sich mit diesen Glasuren, die an opalesz ierende Lebenssäfte erinnern, genug getan hat, sucht er Abwechslung in Gold- und Silber-, Korallen- und Edelsteingüssen, die seine Steingutflaschen in Prunkgefäße aus einer Schatzkammer von Tausend und Einer Nacht verwandeln.

Als Bildhauer in Ton steht Jean Carriès so hoch wie della Robbia, in Einzelheiten, in der Lippen- und Wangenbildung, weit höher als er; und als Dekorateur ist niemand mit ihm zu vergleichen, nicht einmal Bernhard de Palissy, um doch einen Namen zu nennen, an dem man seinen Rang messen mag. Carriès hängt nicht mit dem Tage zusammen und die Mode liegt tief unter der Höhe, auf der er schafft. Die elenden ästhetelnden Parteien der Zeit können sich seiner nicht bemächtigen und für die nichtssagenden, doch wütend hinausgebrüllten Schlagworte der Tagespolemik ist er nicht

zu gebrauchen. Er ist nicht Modernist, er ist nicht Klassiker, er ist nicht Impressionist, er ist nicht dies, er ist nicht jenes, er ist er selbst, ganz einfach. Er verarbeitet Gelerntes persönlich, er erfindet Eigenes und gibt immer sich selbst. Er schafft aus der eigenen Seele heraus, ohne rechts und links zu blicken. In ihm ist keine Schule, keine Tendenz, keine Streberei, nur Gefühl, nur Schönheitsdienst, nur Persönlichkeit. Durch diese zeitlosen künstlerischen Großnaturen aber geht die Linie der Kunstentwicklung, nicht durch die erbärmlichen Homunculi, welche Faustkarikaturen in Reklameretorten künstlich erzeugen.

Kunstwerke und Kunsturteile.

In den letzten Jahren ist wiederholt, und jedesmal mit großer Leidenschaftlichkeit, das Verhältnis der öffentlichen Meinung zum Kunstwerke erörtert worden.

Es handelt sich hauptsächlich um zwei Fragen, die selbständig sind, wenn sie auch miteinander zusammenhängen: Hat das Publikum das Recht, über ein Kunstwerk zu urteilen, oder muß es unter Verzicht auf eigne Meinung sich vor dem Richtspruch der Fachleute einfach verneigen? Sind nicht alle oder doch viele Kunstwerke von später unbestrittenem Weltruhme bei ihrem ersten Erscheinen in der Öffentlichkeit hart angefochten und schroff abgelehnt worden?

Im Jahre 1899 regte sich das geistige Berlin über eine einschlägige Frage auf. Der Münchener Maler Professor Franz Stuck hatte den Auftrag zu einem Wandgemälde für den deutschen Reichstagspalast erhalten. Als der Künstler seine Skizze einsendete, da stieß der Reichstagsausschuß, der sie zu beurteilen hatte, einen Schrei unangenehmster Überraschung aus und der Abgeordnete Dr. Lieber kleidete in öffentlicher Sitzung seine völlig ungemischten Empfindungen von der Arbeit in recht kräftige Worte.

Die Münchener Genossen des gekränkten Künstlers traten in löblicher Gemeinbürgschaft für ihn ein. Sie veröffentlichten eine geharnischte Verwahrung, in der sie die Ab-

geordneten als „wenig urteilsfähige Laien“ bezeichneten und ihnen Unbescheidenheit vorwarfen, weil sie „alles besser verstehen wollten als gelernte Fachmänner“.

Ich sprach mich damals in der „Deutschen Revue“ über diese Gegenüberstellung von Fachmännern und Laien in der bildenden Kunst aus und bitte um die Erlaubnis, das Wesentliche meiner Ausführungen hier kurz zu wiederholen.

Wer sind die Fachmänner? Aus dem Zusammenhange des Einspruches der Münchener Künstlerschaft war zu schließen, daß es die ausübenden Künstler, die Kritiker, vielleicht auch noch die Professoren der Kunstgeschichte sein sollen. Wer nicht zu diesen drei geheiligten Kategorien gehört, der stehle sich weinend aus dem Bunde der Fachmänner. Und selbst unter den Kritikern wird vermutlich eine Auswahl zu treffen sein. Der Kritiker, der den Künstler lobt, ist für ihn ohne Zweifel ein Fachmann. Der Kritiker, der ihn tadelt, kennzeichnet sich unbestreitbar als Banausen und steht geistig beinahe so tief wie ein gemeiner Universitätsprofessor, der nicht gerade Kunstgeschichte lehrt.

All das ist albernes Gerede. Den Anspruch auf den Rang eines Fachmannes kann in Kunstsachen, wenn überhaupt jemand, niemals eine Kategorie, immer nur ein Individuum erheben. Soll etwa der ausübende Künstler der Fachmann sein? Er ist es nicht notwendigerweise. Es gibt Leute, deren Lebensberuf oder, um genauer zu sein, deren gewöhnliche Beschäftigung das Malen ist, deren Malerei aber eine dauernde Verhöhnung der Kunst bedeutet. Man kann auch als zünftiger Maler ein erbärmlicher Pfuscher sein und gegen den guten Geschmack so freche Sünden begehen, daß jeder „Nichtfachmann“ dies auf den ersten Blick

erkennen und darüber entrüstet sein muß. Oder ist der Kritiker der Fachmann? Das zu behaupten wäre ein guter Scherz.

Ungefähr jeder von einem Berufskritiker geschriebenen Beurteilung eines Werkes oder Künstlers kann man eine andre Beurteilung, gleichfalls von einem Berufskritiker, entgegenhalten, die genau das Entgegengesetzte besagt. Welcher der beiden Kritiker ist Fachmann? Welcher von beiden darf fordern, daß man sich vor seinem Urteil beuge, weil er gewohnheitsmäßig über Kunstwerke öffentlich Redensarten macht? Welchen Befähigungsnachweis verlangen Blätter in der Regel von den Schöngeistern, denen sie die Kunstkritik anvertrauen? Wer dutzendmale beobachtet hat, wie strebsame junge Tagesschriftsteller bei einem ersten Reportergang zur Eröffnungsfeier einer Ausstellung oder nach einer Kaffeehausbekanntschaft mit einem reklamedürstenden Künstler plötzlich in ihrem Gemüte kunstkritische Begabung entdeckt und diese in der Folge mit ehernem Selbstbewußtsein gepflegt haben, der wird anhaltende Heiterkeit empfinden, wenn man ihm Kunstkritiker bloß darum, weil sie diese Funktion ausüben, als Fachmänner aufmutzen will. Selbst Professoren der Kunstgeschichte, selbst Museumsleiter sind nicht schon ihres Amtes wegen Fachmänner in dem Sinne, daß sie tieferes Kunstverständnis besitzen. Der akademische Betrieb der Kunstgeschichte legt das Hauptgewicht auf Tatsachen lebens- und sittengeschichtlicher Natur, die mit Kunstverständnis nichts gemein zu haben brauchen. Man kann in Archiven die schönsten Entdeckungen zum Leben Lionardos machen und kein einziges seiner Bilder empfinden. Und was Museumsvorsteher angeht, so könnte man die drolligsten Anekdoten über ihre Fehlbarkeit anführen und ihnen einfache

Liebhaber, also „Nichtfachmänner", gegenüberstellen, die herrliche Privatgalerien vereinigt haben.

Die Wahrheit ist: in Kunstfragen gibt es keine Fachmänner wie etwa in Fragen der Technik. Fachkunde setzt das Vorhandensein fester Regeln, eines Kanons, voraus. Davon kann beim Kunstschönen nicht die Rede sein. Das einzige Element der Malerei, das wenigstens bis zu einem Punkte — bis zu dem Punkte, wo die individuelle Auffassung und damit eigentlich erst das künstlerische Interesse beginnt — unter objektiven Normen steht, ist die Zeichnung, sowohl nach der figuralen wie nach der perspektivischen Seite hin. Dieses Element kann gelehrt, gelernt und zuverlässig gemessen werden, denn den Maßstab liefert die Natur. Das Farbenelement in der Malerei dagegen unterliegt schlechterdings keinem Kanon, sondern bestenfalls subjektivem Empfinden, schlechtestenfalls einer Zeitmode. Jede künstliche Farbe ist Konvention, da, wie ich dies in den Studien über Sisley und Pissarro des nähern ausgeführt habe, keine die wirklichen Farben der natürlichen Erscheinung treu wiedergeben kann, und es ist lediglich eine Folge von Erziehung und Gewöhnuug, wenn die Polychromie des Ölgemäldes oder Aquarells in uns die Illusion koloristischer Wahrheit leichter erweckt als die Monochromie des Camaïeu oder der Schwarz- und Weißkunst. Ein Jahrzehnt malt dunkel, ein andres hell. Eine Schule liebt kräftige, die andre gedämpfte Farbenakkorde. Prärafaeliten ahmen die Tönung alter Fresken und verschossener Gobelins nach. Puvis de Chavannes entfärbte seine Bilder mit einer mondblassen, durchsichtigen Kalktünche. Besnard brennt im Gegenteil Farbenfeuerwerke ab, ohne sich im geringsten darum zu kümmern, ob in der Natur die von ihm beliebten wilden

Farbentumulte möglich sind oder nicht. Carrière hüllt seine Gestalten in dichten Nebel. Cottet bringt neuestens wieder die schwarzen und dunkelgrünen Tönungen in Mode, die über Ribot und Prudhon hinweg zu Velasquez und Ribera zurückführen. Wer hat Recht? Wer hat Unrecht? Hier ist alles Empfindung, somit Subjektivität. Von der Zeichnung kann man allenfalls sagen (und durch die Photographie unwiderleglich beweisen): sie ist richtig, oder: sie ist falsch. Die Farbe läßt ein derartiges Werturteil nicht zu. Man kann von ihr nur sagen: sie gefällt mir, oder: sie gefällt mir nicht.

Für das Kunstschöne gibt es beim heutigen Stande der Erkenntnis-Theorie, der Physiologie und der Psychologie der Lustgefühle kein anderes Maß als das subjektive Gefühl. Dieses ist von der größern oder geringern Reizbarkeit des Nervensystems, von dessen Empfindlichkeit für geringe Qualitäts- und Quantitätsunterschiede der Sinneserregungen, also von einer wesentlich angeborenen Beschaffenheit des Organismus, abhängig. Man kann die Gabe, von Kunstwerken starke Eindrücke zu empfangen, durch Übung entwickeln, durch häufige, aufmerksame Betrachtung von Kunstwerken verschiedenster Art; aber man kann sie durch keine Anstrengung, durch kein Studium künstlich erlangen.

Was sollen also die Ausdrücke Fachmann und Laie, wenn es sich um ästhetische Werturteile handelt? Die Gesellschaftsklassen, in denen vorwiegende Beschäftigung mit geistigen Aufgaben, durch mehrere Geschlechtsfolgen fortgesetzt, das Nervensystem verfeinert und empfindlicher gemacht hat, bringen in der Regel die Kunstempfinder hervor; leben diese in Großstädten, an Mittelpunkten des Kunstlebens, reisen sie und besuchen zahlreiche Sammlungen,

so entwickelt sich ihr Kunstempfinden zu weitem, die Werke geschichtlich betrachtendem Kunstverständnis. Das sind die wirklichen Fachleute, soweit von solchen in ästhetischen Fragen überhaupt die Rede sein kann. Aber diese Gesellschaftsklassen, diese Personen sind nur zum allergeringsten Teile Maler oder berufsmäßige, das heißt für die Öffentlichkeit schreibende Kritiker. Sie deshalb aus der Klasse der Fachleute ausschließen zu wollen, ist eine lächerliche Überhebung derjenigen, die sich selbst aus eigener Macht diesen Titel beilegen. Das gebildete Publikum, die geistige Auslese, hat nicht den geringsten Grund, sich seine Meinung über Kunstwerke von Malern, die sehr wohl Sudler oder verbohrte Toren, oder von Kritikern, die unwissende Schönschwätzer sein können, diktieren zu lassen.

So viel zur ersten Frage nach der Zuständigkeit der angeblichen Laien für die Beurteilung der Kunstwerke.

Ungleich verwickelter ist die zweite Frage nach den Wandlungen der öffentlichen Meinung über gewisse Werke und ihre Schöpfer.

Daß solche Wandlungen stattgefunden haben, ist nicht zu bestreiten; aber sie sind ungleich seltener, als diejenigen glauben machen möchten, die aus den Beispielen späterer angeblicher Bekehrungen des ursprünglich rebellischen Geschmacks der Zeitgenossen den Beweis zu erbringen hoffen, daß häßlich schön und schön häßlich sei.

Die Namen, die meist zum Beweise der Unzuständigkeit des zeitgenössischen Urteils über Kunstwerke neuer Richtung angeführt wurden, sind ganz besonders unglücklich gewählt. „Millet, Rousseau, Corot galten den Zeitgenossen als Schmierer, Sudler, Manet wurde verlacht, Böcklin als Narr erklärt, Hans Thoma rieten seine Freunde zur Ände-

rung seines Namens usw." Um nicht zu breit zu werden, will ich jetzt Thoma und Böcklin außer Betrachtung lassen. Aber die Anderen! Daß Rousseau und insbesondere Corot den Zeitgenossen als Schmierer und Sudler galten, ist einfach nicht wahr. Man hat ihnen als Technikern im Gegenteile sofort Gerechtigkeit widerfahren lassen. Selbst ihre rücksichtslosesten Gegner ließen sie als Zeichner, als Koloristen gelten. Was man ihnen vorwarf, war nur die angebliche geistige Bedeutungslosigkeit ihrer Werke. Man stand unter dem Eindrucke der klassischen Landschaft mit antiken Bauwerken oder Trümmern und einer Staffage von Idealgestalten, wie Poussin sie in Mode gebracht und Claude Lorrain sie gepflegt hatte. Eine Landschaft ohne Nymphen und Schäfer in arkadischer Tracht, ohne Tempel und Hermen schien leer, nichtssagend, unedel. Für den Stimmungszauber in Feld und Wald hatte die Mehrheit noch keinen Sinn. Corot selbst war sich ja über das Neue, das Entscheidende seiner Kunst nicht klar, denn in einigen seiner herrlichsten Bilder tanzen unter den in Frühlingsduft getauchten jungbelaubten Bäumen Dryaden den korrektesten „pompier"-Reigen. Erst in seiner letzten Periode sagte er sich von diesem antiken Spuk los. Rousseau hatte entschlossener mit der Überlieferung gebrochen und wurde darum von den traditionell verbildeten Zeitgenossen geringer bewertet als Corot. Aber das Schlimmste, was man Beiden nachsagte, ging nicht über die Behauptung hinaus, daß sie „vulgär" seien.

Der Fall Manets liegt allerdings anders. Man hat diesen Maler schroff geleugnet. Es ist aber vollkommen falsch, von einer Wandlung des allgemeinen Urteils über ihn zu sprechen. Die ihn vor 35 Jahren „verlacht" haben,

die „verlachen“ ihn heute genau so. Ich habe in der Studie über den Caillebotte-Saal des Luxembourg-Museums des entrüsteten Einspruchs von Gérôme und Gustave Moreau gegen die Aufnahme der Werke von Manet und Genossen in eine staatliche Sammlung Erwähnung getan. Wenn die Lacher nicht so zahlreich sind, wenn ihr Gelächter nicht so schallend ist wie Anno „Olympia“, so ist es einfach, weil der Mann vollkommen abgetan ist. Von Manet simpeln nur noch einige Nachzügler, die den Anschluß an den „letzten Zug“ versäumt haben, und einige kindisch gewordene greise „Salon“-Barrikadenkämpfer, die noch immer den Pulverdampf von 1863 zu atmen glauben und sich bis an ihren wohl nicht mehr fernen Tod die glückliche Hurrastimmung der Vierabende des Café de Madrid bewahren werden. Von den heutigen Trägern der lebendigen jungen Kunst erkennt keiner Manet als seinen Ahnherrn an. Man weiß jetzt, daß er eine Erfindung Zolas war. Die scharfe Wendung der Kunstentwicklung im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts setzt nicht bei ihm, sondern bei Anderen ein. Den Realismus hat Courbet eingeleitet, der heute zu nichts zusammmengeschrumpft ist. Das Freilicht hat Monet angezündet und das war ein sehr großes Verdienst, das leider auch nicht mehr voll anerkannt wird, denn das jüngste Pariser Malergeschlecht verläßt wieder die freudige Helle und kehrt zu den beklemmenden dunklen Tönungen der Fünfziger-Jahre zurück. Manet aber hat nichts gefunden und nichts erfunden und er verdankt das Geräusch, das eine Zeitlang um ihn gehört wurde, nur seinen Beziehungen zu einem leidenschaftlichen Freunde, der seine eigene Richtung in der des Malers verteidigte und von ihm all das Gute sagte, das er von sich selbst dachte.

Der Wechsel des Geschmacks von einem Geschlechtsalter zum andern ist ein allgemeines Gesetz, das ich in der „Neuen Freien Presse“ vom 9. August 1896 nachgewiesen und später in der Florentiner „Rivista Moderna“ (Nr. 3 vom Jahre 1898, „Le alternanze del gusto“) ausführlicher entwickelt und begründet habe. An das Walten dieses Gesetzes glaube ich fest. Aber wenn man bestimmten Fällen ins Einzelne nachgeht, so erkennt man, daß mancher scheinbare Wandel in der Bewertung eines Werkes oder Künstlers auf einer Sinnestäuschung beruht.

Bleiben wir bei dem Beispiele Manets. Beim ersten Erscheinen der „Olympia“ erhebt sich wildes Getöse. Angreifer und Verteidiger liefern einander wütende Kämpfe. Die Einen lechzen nach dem Blute der Anderen. Zwanzig Jahre später wird das furchtbar umstritten gewesene Bild in das Staatsmuseum gehängt, was neue, aber erheblich schwächere Widerstände weckt. Schließlich aber protestiert niemand mehr gegen seine Anwesenheit in der Gemälde-Galerie und nun kann ein Sophist behaupten: „Da seht ihrs! Das Bild, das man einst verlacht hat, ist dreißig Jahre später als klassisches Kunstwerk anerkannt.“

Gemach! Das ist keineswegs bewiesen. Der Kampf hat nur aufgehört, weil er gegenstandslos geworden ist. Wer soll sich denn heute gegen Manet ereifern? Der Mann ist ja tot, nicht nur als Mensch, sondern auch als Künstler. Er stört niemand mehr. Er übt keinen schädlichen Einfluß mehr. Er vergiftet nicht einmal mehr den Geschmack der Menge, denn es genügt, die Besucher des Luxembourg zu beobachten, um zu sehen, daß sie an der „Olympia“ mit Lächeln und Achselzucken oder mit Staunen und Kopfschütteln vorbeigehen. Erhebt ein verspäteter Korybante

noch ein Heil-Geschrei um Manet, so läßt man ihn belustigt schreien. Es ist überflüssig, ihn zu überschreien, denn es hört doch niemand auf ihn. Die Wahrheit ist, daß der Geschmack an Manet sich nicht im geringsten gewandelt hat. Man findet die „Olympia" heute ebenso abstoßend wie vor dreißig Jahren, man sagt es nur nicht mehr mit lauter Stimme und geschwollener Stirnader, weil man sich bei ihrer verschimmelten Häßlichkeit überhaupt nicht mehr aufhält.

Wenn man ganz genau zusieht, so wird man überhaupt finden, daß die verschiedene Bewertung bestimmter Werke in einem neuen Geschlechtsalter nicht davon herrührt, daß die Nachgeborenen es anders betrachten als die Zeitgenossen, sondern davon, daß sie es überhaupt nicht mehr mit den eigenen Augen betrachten. Man halte sich nur immer gegenwärtig, daß die ungeheure Mehrheit der Menschen keine eigne Empfindung für das Kunstschöne hat. Sie tut nur so, als empfände sie etwas, weil sie weiß, daß Kunstempfindung als Beweis höherer Geistesentwicklung angesprochen wird. Man kann den Anteil von Bildungsheuchelei, Pose und Selbstbetrug — oder sagen wir nachsichtiger von Autosuggestion — in der Kunstsimpelei gar nicht hoch genug anschlagen. Aufrichtiges Geständnis von Stumpfheit gegen die Kunst findet man fast nur an den beiden Polen der Menschheit, auf der äußersten Höhe und beim untersten Gegenfüßler. Man muß ein Bauerntölpel oder ein so überragender Geist wie Fürst Bismarck sein, um zu bekennen, daß man sich aus den schönen Künsten nichts macht. Der Bildungsphilister hat diesen Mut niemals. Er gibt immer vor, in der Kunstbetrachtung schwelgerische Genüsse zu finden. Dieser Bildungsphilister schwatzt immer nach, was ihm vorgesagt wird. Er be-

wundert, wo der Baedeker-Stern ihm Bewunderung vorschreibt. Und er ist vielfach nicht einmal unehrlich. Er überredet sich, zu empfinden, was er zu empfinden für seine Pflicht eines gebildeten Mannes betrachtet. Und er empfindet es zuletzt wirklich dank dieser Selbstüberredung. Alle Kunstwirkung beruht auf Suggestion, soweit es sich nicht um die allerursprünglichsten, undifferenziertesten Sinneserregungen handelt. Auf den wirklichen Kunstempfinder übt das Kunstwerk selbst die Suggestion aus, die von Lustgefühlen begleitet ist. Auf den Mittelmäßigen, dessen stumpfe Nerven vom Kunstwerk selbst keinen Eindruck empfangen, übt diese Suggestion der Baedeker-Stern, das Etikett, aus. Hat ein Kunstwerk einmal den Ruf der Vorzüglichkeit, sei es, daß es ihn verdient, sei es, daß er ihm von einer rührigen, dreisten und großmäuligen Clique angeschwindelt wurde, so prüfen die nachgeborenen Kunstphilister ihn nicht weiter nach, sondern nehmen ihn als etwas Gegebenes hin. Die Clique kann dann in der Tat triumphierend behaupten, daß das Werk ihrer Reklame sich durchgesetzt hat. Aber hat es deshalb an wirklichem Wert gewonnen?

Überaus gering ist die Zahl der freien und starken Menschen, die den Mut, die Lust und die Fähigkeit haben, überlieferte Etiketten auf ihre Wahrhaftigkeit zn untersuchen. Jedesmal aber, wenn solch ein Götzenbrecher und Altarstürzer in die vom Drachen Schlendrian gehüteten Tempel des Nachruhms einbricht, gibt es fürchterliche Verwüstungen. Man überzeugt sich dann, wie viel gipserner Schund neben echtem Marmor und Gold-Elfenbeinwerk ins Halbdunkel des Heiligtums eingeschmuggelt worden war und sich seit Jahrhunderten und vielleicht seit Jahrtausenden derselben

Verehrung erfreut hat wie die wunderwirkenden Offenbarungen des Genius.

Fassen wir aber auch den im Ganzen überaus seltenen Fall ins Auge, wo ein wirkliches Meisterwerk anfangs verkannt und später verherrlicht wurde. In diesem Falle handelt es sich in der Regel nicht um Mangel an Verständnis, sondern um Mangel an Sinn für Proportionalität. Die tadelnde Mit- und lobende Nachwelt haben beide recht: sie loben und tadeln nämlich nicht dasselbe und die abweichende Bewertung des Werkes rührt nur daher, daß die Zeitgenossen hauptsächlich bei den Fehlern verweilen und darüber die Vorzüge übersehen, während die Nachgeborenen die Fehler vernachlässigen und nur die Vorzüge betrachten wollen; die Zeitgenossen waren einseitig streng, die Nachgeborenen sind einseitig nachsichtig. Ideale Gerechtigkeit ist eben nicht von dieser Welt. Aber die Fehler bleiben auch im folgenden Zeitalter Fehler und die Vorzüge waren auch schon in der Entstehungszeit Vorzüge und es ist Taschenspielerei und Fälschung, wenn man den Wandel in der Bewertung so deutet, als hätte ein späteres Geschlecht gerade das als Vorzug bewundert, was das frühere als Fehler verdammt hatte. Nur ein Beispiel zur Beleuchtung dieser Sätze. Millet soll auch als „Schmierer und Sudler" gegolten haben. Nun, so derb haben es die zeitgenössischen Tadler nicht ausgedrückt; sie sagten nur, daß Millet fehlerhaft zeichne und flüchtig male, und genau dasselbe bemerken wirkliche Kunstempfinder auch heute, nur sagen sie es nicht mehr, wenn man sie nicht ausdrücklich danach fragt. Andererseits bemerkten auch schon die Zeitgenossen den tiefen sittlichen Ernst, das warme menschliche Gefühl, die rührende Schlichtheit des Vortrages, die wir heute an Millet so hoch

schätzen. Nur waren sie nicht geneigt, ihm für diese geistigen Vorzüge die Mängel der Ausführung zu verzeihen, während wir wegen des Gefühlsinhaltes die Formschwächen in den Kauf nehmen. Aber diese Schwächen sind heute genau so da wie vor dreißig Jahren und wer sie nicht sieht, der begeht eine Anmaßung, wenn er über Bilder urteilt.

Alles in Allem sind die Werke und Künstler, die von den Mitlebenden überschätzt wurden, ungleich zahlreicher als die, welche man anfangs unterschätzte. Und auch in den überaus wenigen Fällen der letzten Kategorie nahm die Ungerechtigkeit der Zeitgenossen in der Regel nicht die Form heftiger Bestreitung, sondern die der Gleichgültigkeit an. Die Zeitgenossen leugneten die Schönheit nicht, sie entging nur ihrer Aufmerksamkeit, weil diese von anderen Moden und Stilen in Anspruch genommen war. Kein Werk der bildenden Kunst, das heute unbestritten anerkannt ist, wurde bei seinem Erscheinen mit solcher Empörung abgelehnt wie heute gewisse Sezessionsblüten.

Das ist natürlich. Die Bedingungen des Kunstschaffens waren bis vor einem halben Jahrhundert völlig verschieden von den heutigen. Der Künstler lebte seine Persönlichkeit aus und er suchte nur einigen wenigen Bestellern von Rang zu gefallen, ohne sich um die Menge zu kümmern. Heute will er Aufsehen um jeden Preis erregen und er blickt zu diesem Zwecke nicht in sich, sondern um sich. Er befriedigt schaffend nicht seinen Gestaltungsdrang, sondern seinen Erfolghunger.

Eitle Selbstverliebtheit, prahlerische, dünkelhafte Überhebung, schlaue Streberei sind die Gefühle, die allzuoft den Pinsel oder Meißel des Künstlers führen. Der Pöbelhaftig-

keit der Beweggründe und Ziele entspricht die Pöbelhaftigkeit der Mittel. Man muß auffallen und das geschieht am leichtesten durch lärmende Rebellion gegen Geschmack, Wahrheit und gesunden Menschenverstand. Wenn er seine Zeitgenossen ärgert, so kommt der Reklamewüterich noch sicherer auf seine Rechnung, als wenn er ihnen schmeichelt. Nur wer verblüfft, darf hoffen, in unseren heutigen Massen-Ausstellungen mit ihren dreitausend Nummern bemerkt zu werden, darum arbeitet der rücksichtslose Streber auf Verblüffung und nur auf Verblüffung hin. Seine natürlichen Verbündeten sind Schriftsteller, die durch herausfordernde Kritik denselben hysterischen Drang nach Sensation zu befriedigen suchen wie er, und die Snobs, die sich als Nichtphilister zu legitimieren hoffen, wenn sie verborgene Schönheit zu entdecken und zu würdigen vorgeben, wo die dickfellige Mehrheit ihrer Mitmenschen nur unverschämte Attentate auf den Schönheitssinn bemerkt und verurteilt.

Das Verblüffungsbedürfnis ist erst in unserer Zeit der Überproduktion auf allen Gebieten des geistigen Schaffens und des furchtbar mörderischen Wettbewerbes um den Erfolg entstanden. Es hat früher in der Kunst so gut wie keine Rolle gespielt. Deshalb ist es verfehlt, aus den übrigens höchst seltenen Abenteuern ursprünglich verkannter und später anerkannter Werke der Vergangenheit ein Argument zugunsten gewisser heutiger Schöpfungen ableiten zu wollen, die ein großer Teil der Gebildeten verwirft, nicht weil er nicht versteht, sondern weil er allzugut versteht.

Man habe nur ruhig den Mut, sich nicht verblüffen zu lassen. Man wird zuverlässig auch vor der Nachwelt recht behalten.

Eigene Meinung.

Es gibt kaum etwas, was ich so hasse wie opportunistische Kritik, die gegenüber lärmend und anspruchsvoll auftretenden, Neuheit und Fortschritt bedeuten wollenden Erscheinungen im Kunstschaffen nicht ehrlich Partei nimmt, sondern mit der schlauen Vorsicht der Fledermaus in der Fabel sich in den kämpfenden Heeren sowohl der Vögel als auch der Mäuse Einverständnisse zu sichern trachtet. Die Kritik, die offen die Uniform einer ausgesprochenen Kunstrichtung trägt, kann man sich gefallen lassen. Der Feind der Richtung bekämpft sie mit dieser zugleich. Sie teilt alle Schicksale ihrer Fahne. Sie ist bei der Gefahr, sie mag beim Siege sein. Unterliegt die Richtung, für die sie die Waffen getragen hat, so unterliegt sie mit und erfährt die Behandlung der Geschlagenen. Sie hat die kritischen Waffen niederzulegen, sie fällt der Verachtung anheim und hat nicht länger die Möglichkeit, das Kunstleben zu verheeren, die Schaffenden zu verwirren, die Genießenden zu bedrücken. Unleidlich dagegen sind die Geschickten, die Unvorgreiflichen, die Eklektischen, die glatten, verbindlichen Lächler, die loben, jedoch mit Einschränkung, die tadeln, jedoch mit Vorbehalt, die die bekannten nicht unebenen Redensarten im Munde führen: „Gewiß, hierin ist einige Übertreibung, aber die Eigenart ist nicht zu verkennen“;

„es ist sicherlich noch keine vollendete Schöpfung, aber das Werk enthält doch gewisse Versprechen"; „man kann ja diese Arbeit nicht gerade zur Nachahmung empfehlen, aber man kann doch manches aus ihr lernen"; „es ist der Goethesche Most, der sich absurd gebärdet, aber er gibt vielleicht noch einen guten Wein". Diese Leute, die so süßlich sprechen, sind die eigentlichen Brunnenvergifter des öffentlichen Geschmacks. Dank ihnen erfreuen sich Richtungen, die außerhalb des Gesetzes stehen müßten, einer Art Gleichberechtigung, gleichsam des ästhetisch-kunstgeschichtlichen Rechtsschutzes. Ihre Maske des Wohlwollens, der Gerechtigkeit, der Duldung erwirbt ihnen das Vertrauen der Unschlüssigen, die, ihrem eigenen Gefühl überlassen, in gewissen Werken ohne weiteres entweder einen groben Unfug unverschämtester Art oder eine nicht anzuzweifelnde Wahnsinnskundgebung erkennen würden, jedoch durch die Billigkeitsphrasen der kritischen Opportunisten an sich selbst irregemacht werden und sich sagen: „Wenn so maßvolle Geister wie dieser und jener Kritiker an diesem Zeug immerhin etwas anzuerkennen finden, so habe ich vielleicht Unrecht, es von vornherein mit einem Fußtritt abzutun."

Mittlere Gefühle sind ungleich verbreiteter als äußerste; sie sind die Normalleistung des Nervensystems gesitteter Menschen; der großen Mehrheit der Halbfarbigen, ausgeglichen Grauen sind die Gedämpften allein sympathisch; die Heftigen, die Grellen mögen sie unterhalten; aber im innersten Wesen fühlt sie sich triebhaft nur zu den Lauen hingezogen. Ihnen glaubt sie und auf ihre Auskunft, ihre wenn auch unverpflichtende Empfehlung gewährt sie den offenkundigst schwindelhaften Kunstfirmen den Kredit, durch den allein sie sich eine Weile halten können.

Und diesen kritischen Rechtsbeugern ist nicht beizukommen. Sie spielen immer die schöne Rolle und behalten immer recht. Dauert eine verwerfliche Richtung — und es gibt Verirrungen, die sich wenigstens ein Menschenalter lang behauptet haben — so triumphieren sie bescheiden, denn sie sind mit ihre ersten Herolde gewesen und haben „sofort den gesunden Kern in der anfangs befremdlichen Schale erkannt"; wird der Blödsinn allen als solcher offenbar und verschwindet unter dem Hohngelächter der Verständigen, so triumphieren sie wieder, nur etwas selbstbewußter, denn sie haben sich „vom Neuen nicht blenden lassen, auf seine Schwächen hingewiesen und wirksam an seiner Überwindung gearbeitet". So steigert jedes Abenteuer im Kunstleben, jede kritische Heerfahrt, ihr Ausgang mag sein, welcher er wolle, ihr Ansehen und je länger sie ihr gemeinschädliches Treiben fortsetzen, um so blinder überläßt sich die Menge ihrer Leitung, um so größere Verwüstung verschulden sie durch ihre unehrliche Ausübung des ästhetischen Wächteramtes.

Wie dieser kritische Opportunismus entsteht, das weiß ich wohl. Er ist das Ergebnis des Zusammenwirkens der niedrigsten und verächtlichsten seelischen Eigenschaften. Ich finde als seine Ursachen Stumpfheit der Empfindung für das Schöne, die alle Reaktionen auf Kunsteinwirkungen schwach und unbestimmt macht und weder Entzücken noch Entrüstung entstehen läßt; feige Menschenfurcht und erbärmliche Liebedienerei, die es mit niemand verderben will und immer nur darauf bedacht ist, sich Rückzüge offen zu halten; endlich gemeine Eitelkeit, die lieber den zahllosen Maulaffen als den wenigen Auserlesenen gefallen will und den schmeichelhaften — obschon so billigen! — Ruf des

„Verständnisvollen“ den Verantwortlichkeiten rauher Pflichterfüllung vorzieht.

Das beliebte Wort, womit die kritischen Opportunisten sich mit jeder künstlerischen Bauernfängerei abfinden, ist: „Entwicklung“. Wenn der hellsehende Warner den Ruf: „Verfall und Entartung!“ ausstößt, antworten die Opportunisten: „Knospen neuer Blütenpracht“. Sie berufen sich gern auf die Kunstgeschichte. Es ist richtig: als die Masolinos und Masaccios heraufkamen, da jammerten die letzten Gaddi- und Orcagna-Schüler, nun sei es mit der Malerei zu Ende; aber was zu Ende war, das war die von Cimabue und Giotto mit einigem neuen Leben erfüllte byzantinische Kunst, und was begann, das war das ewig ruhmreiche Cinquecento. Und viel näher zu uns: als Delacroix sich vom Farbenkanon der David-Schüler lossagte und in ein förmliches Jauchzen von Rot und Blau und Purpur ausbrach, als Corot, Rousseau und Dupré an die Stelle der zur Zifferblattpinselei verkommenen klassischen Landschaft von Poussin die mit lyrischen Augen angesehene schlichte Natur setzten, da klagten gleichfalls ernste Stimmen die Neuerer an, der Kunst das Grab zu schaufeln, und wir wissen doch heute, daß Delacroix und Corot gar nicht die wüsten Anarchisten waren, für welche die Akademiker sie hielten, und daß eine ununterbrochene Entwicklungslinie von David und Prudhon über Géricault zu Delacroix und von Nicolas Poussin und Claude Lorrain über Joseph Vernet und sogar über Watteau zu Corot führt, eine Linie, die von den Zeitgenossen nicht bemerkt wurde, die wir aber jetzt deutlich sehen. Es ist der Kniff eines bedenkenfreien Anwalts, diese Beispiele anzuführen, wenn es sich um die Kunst eines Puvis de Chavannes,

eines Aman-Jean, der Präraphaeliten, Pointillisten, Vermicellisten und Pipisten handelt. Es gibt sichere Erkennungszeichen, an denen das Berechtigte vom Unberechtigten, das Echte vom Falschen, Entwicklung von Rückbildung, Knospe von Gallen unterschieden werden kann. Eine Richtung, die zwar von dem zu einer gegebenen Zeit herrschenden Geschmack entschlossen abbiegt, jedoch sich der Natur zu nähern strebt, muß zwar nicht, kann aber Zukunft haben und wer nicht an Gelenkstarre leidet, der wird es sich nicht von vornherein und grundsätzlich versagen, ihr mit wohlwollender Neugierde zu folgen. Entfernt sich jedoch die neue Richtung von der Natur, so kann man getrost sagen: sie führt zu nichts. Offenbart sich in einem umstürzlerisch auftretenden Versuche, und sähe er sich auch sonderbar, ja etwas verschroben an, selbsteigene Art, die nach persönlichen Ausdrucksmitteln ringt, so wird der Verständige nicht verurteilen, sondern warten, ob bei dem Versuche etwas Lebendiges herauskommt; erkennt das geübte Auge jedoch in der Absonderlichkeit eine raffinierte Nachahmung oder eine kaltblütig gewollte Bizarrerie, dann mag man ihr getrost das Todesurteil sprechen: sie schließt keinerlei Entwicklungskeime in sich. Die beiden einzigen ewigen Quellen der Kunst sind und bleiben das Gefühl für die Natur und die Persönlichkeit. Naturwahrheit und Aufrichtigkeit geben lebensfähige Schöpfungen. Unnatur und Geziertheit sind Merkmale des Verfalles. Wer stets an diesen einfachen Sätzen festhält, der wird schwerlich jemals in die Gefahr geraten, ein Irrlicht für einen Leuchtturm zu halten oder, was sittlich, wenngleich nicht praktisch, ein ernsteres Vergehen ist, eine unscheinbare Puppe mit lebendem, prächtigem Falter einschluß zu zertreten.

Auch über die Irrsinnskundgebungen geistig gestörter Maler, über die Foppereien pfiffiger Erfolgstreber und die Schrullen kindlich unreifer und kindlich unbekümmerter Eigenbrödler, die in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten aufgekommen sind, ist von den kritischen Opportunisten das gewinnende Biedermannswort von dem „gesunden Kern", von den „entwicklungsfähigen Ansätzen zu neuer Kunstblüte" gesprochen worden. Nun denn, die Zeit hat schon jetzt die Antwort auf diese Urteile gegeben, wenigstens für einige der Richtungen, denen jene Propheten so wohlwollend reiche Zukunft geweissagt haben. Vor fünfzehn bis zwanzig Jahren sah man im Pariser Salon, neben den ausdruckslosen Machwerken der gewöhnlichen pinselnden Handwerker, den „Mutterfreuden", den „jungen Frauen bei der Toilette", den „Austern mit Zitronen", die den eisernen Bestand aller Gemälde-Ausstellungen bilden, nur zwei Formeln in Hunderten von Wiederholungen vertreten: die niedrig-realistische nach dem Muster, sagen wir, um einen bestimmten Namen zu nennen, von Bastien-Lepage, diesem Cabanel-Schüler, der zu einem Courbet-Apostel verwildert war, und die pseudo-idealistische, nach dem Vorbilde von Puvis de Chavannes. Arbeiter mit vertierten Gesichtern und schmierigen Blusen und unirdische Gestalten in antikisierenden Landschaften von kalkiger Bläße machten einander die Aufmerksamkeit der Besucher streitig. Ein Konkretismus, der uns keinen Trauerrand der Fingernägel schenkte, rang mit einem liederlichen Ungefähr, das sich für „Abstraktion" oder „Synthese" ausgab und nur fragwürdig schematische Typen hervorbrachte, um die Vorherrschaft. Ganze Wände zeigten ununterbrochene Bilderreihen, die an das Geisterballett der toten Nonnen in „Robert der Teufel" erinnerten; dann

fiel man wieder in Säle, wo eine ungemischte Gesellschaft von Lumpensammlern und Sielräumern bei der Berufsarbeit, von Dirnen auf dem Abendstrich, von mistkarrenden Stalljungen und balgenden Rangen streng unter sich war. Die eine dieser Richtungen, die Bleichmalerei, hat kaum noch einen Vertreter, die andere, die Kunst des Platten, Gemeinen und Häßlichen, nur noch verschwindend wenige.

Hier haben wir also zwei Richtungen, denen die „Verständnisvollen" Zukunft versprochen haben. Die eine ist mausetot und begraben, die andere sterbend. Wer sich nicht selbst beschwindeln ließ, noch andere beschwindeln wollte, der konnte diesen Verlauf immer mit Sicherheit vorhersagen. Der niedrige Realismus war ein Mißverstehen des Wahrheitsdranges der Manet-Schule. Diese hielt sich in ihrer Gewissenhaftigkeit für verpflichtet, auch das Unwesentliche, auch das Häßliche mit zu verzeichnen. Ihre beschränkten Nachahmer suchten nur das Häßliche, nur das Unwesentliche in der Erscheinungswelt. Sie entfernten sich damit von dem ewigen Kunstziel, mit dem Kunstwerk eine Emotion zu erregen; denn die bloße Nachahmung eines auch in der Wirklichkeit völlig gleichgültigen oder geradezu abstoßenden Anblickes kann niemals eine Emotion erregen. Es war also leicht zu erkennen, daß diese Richtung keine Dauer haben konnte. Der Pseudo-Idealismus von Puvis de Chavannes zeigte das andere untrügliche Merkzeichen der Ungesundheit: die Unpersönlichkeit, die Unaufrichtigkeit. Er suchte durch eine künstliche Ausbleichung der Farben, durch eine halbdurchsichtige Kalktünche die Wirkung natürlich verblaßter alter Fresken hervorzubringen, bei denen das mehrhundertjährige Alter ein Element der ästhetischen Wirkung ist, wegen der Dämmervorstellungen des Fernen, Verschollenen,

Unbekannten, wegen der Gefühle von Sehnsucht nach dem für immer Vergangenen, nie wieder Erscheinenden, die sie erwecken. Es war Nachahmung. Es war ein Täuschungsversuch. Es war nicht die ehrliche Offenbarung der Persönlichkeit, sondern deren Verkleidung in eine fremde geschichtliche Tracht. Das hatte keine Zukunft. Das konnte nicht dauern.

Was an dem ursprünglichen Naturalismus der Bahnbrecher berechtigt war, der überzeugte, inbrünstige Wahrheitsdienst, das überdauert sieghaft jeden Wechsel der Mode und entwickelt sich in der Tat kräftig weiter. Behauptet hat sich der wahre Naturalismus, der sich für die Poesie der bescheidenen Anblicke erwärmt und aus der Rousseauschen Rückkehr zur Natur, aus den von ihr angeregten Greuzeschen Dorfgeschichten („Die Dorfbraut", „Des Vaters Fluch", „Der bestrafte Sohn" usw.) in folgerichtiger Entwicklung hervorgegangen ist. Dagegen ist die Verirrung des Naturalismus, die Ekelmalerei, endgültig überwunden und die Gespenstermalerei von Puvis ist im Begriff, ihr in die Vergessenheit zu folgen.

Diese gepriesenen Richtungen haben also keine Zukunft in sich geschlossen. Sie waren keine Knospenansätze, die sich zur Blüte und Frucht entfalten sollten. Sie waren wilde Rankenschößlinge, in denen sich die beste Kraft eines Künstlergeschlechtes unfruchtbar vergeudete und die nun abgedorrt sind und vom Winde verweht werden.

Und das wird das Los auch der anderen Verirrungen sein, die noch nicht ganz abgewirtschaftet haben. Man kann das mit ruhiger Zuversicht vorhersagen, ohne Besorgnis, von der Zukunft eines Andern belehrt zu werden.

Aus diesen Tatsachen geht eine große philosophische Lehre hervor. Alle Entwicklung, auch die der Kunst, die ein Teil der Natur ist, ein Teil der Menschennatur, und den allgemeinen Naturgesetzen gehorcht, alle Entwicklung ist stetig und läßt sich durch keine Willkür von ihrer folgerichtigen Linie abdrängen. Ihr großer Zug geht immer eine mittlere Straße und jähe Seitenwendungen zweigen nur zu Sackgassen ab. Extreme Formen haben keinen Bestand, sie bleiben vereinzelte Monstruositäten ohne Nachkommenschaft; das robuste Leben strebt immer zur typischen Bildung der Gattung zurück. In der Kunst mag man dieses Gesetz bis zu einem gewissen Punkte bedauerlich finden; denn es ist den schroffen Individualitäten, selbst den aufrichtigen und berechtigten, feindlich und dem gleichgültigen Durchschnitte günstig, während doch in der Kunst gerade die atypischen Individualitäten reizvoll sind. Aber es ist nun einmal das eherne Entwicklungsgesetz, dem nichts Lebendes sich entziehen kann.

Es ist nicht leicht, der opportunistischen Kritik, die selbst im Tollsten und Albernsten immer noch wenigstens „Keime künftiger Entwicklungen" zu sehen behauptet, mit Erfolg entgegenzutreten, es ist aber dennoch eine Pflicht der subjektiven Sittlichkeit, es zu tun. Mein Urteil über manche Modegrößen steht in schroffem Gegensatze zu dem, was man heute allgemein über sie hört und liest. Wer nicht an Größenwahn oder krankhafter Widerspruchssucht leidet, der fühlt eine derartige Lage peinlich. Ich habe ernst und gewissenhaft geprüft, ob meine Gegner das Recht haben, von mir zu fordern, daß ich, der Einzelne, mich ihrer ungeheuern Mehrheit unterwerfe. Nun denn: ich kann ihnen dieses Recht nicht zugestehen. Ich habe in Dutzenden Fällen

zu genau beobachtet, wie die Einstimmigkeit der zeitgenössischen Meinung über einen Künstler entsteht. Es genügt, daß der Künstler eine Schrulle erfinde und zäh an ihr festhalte, ohne sich durch Gleichgültigkeit, Ärger oder Spott irremachen zu lassen. Sehr bald wird sich ein kritischer Geck finden, der diese Schrulle für eine Genialität erklären wird; er wird es aus Eitelkeit, aus Originalitätsheuchelei, aus Sensationskitzel tun; er wird es tun, um die Vorstellung zu erwecken, daß er ein feineres Verständnis hat als die Dutzendmenge, daß er allein eine Schönheit zu würdigen vermag, an der die Philister stumpfsichtig vorübergehen. Wenn der kritische Schwindler einige Gewandtheit im Phrasendreschen, einige Ausdauer und eine etwas sonore Tribüne hat, so wird er mit der Zeit unfehlbar eine Gemeinde um sich sammeln. Denn man gewinnt leicht Gläubige für eine Kapelle, die man als eine Andachtsstätte der geistig Vornehmen, der Feinfühligen, der Verständnisvollen bezeichnet. Dauert diese Mache erst einige Jahre, so triumphiert sie notwendig über alle Widerstände. Eine junge Generation wächst heran, die sie als gegeben vorfindet. Das Überkommene prüft man nicht. Man nimmt es als selbstverständlich hin. Es wird eiserner Bestand. Was gestern ein Paradoxon war, hat heute durch Ersitzen die Rechte des Dogmas erlangt. Nun finden sich in Menge beflissene Federn, die wetteifern, einander in der Zierlichkeit und Geistreichigkeit der Redensarten zu überbieten, mit welchen sie die vorschriftsmäßige Bewunderung für den großen Mann ausdrücken. Tritt dann ein Unabhängiger auf und zeigt die Windigkeit der emporgeschwindelten Berühmtheit, so empfinden die Gläubigen der kleinen Kapelle, die eine große Kirche geworden ist, ehrliche Entrüstung

gegen den Ketzer. „Wie untersteht sich dieser Mensch, zu zweifeln, wo wir, die doch sicher besser und klüger sind als er, andächtig glauben?“ Das ist die Geschichte jeder Religion: ist sie organisiert, so wird sie unduldsam und sucht sich mit den Mitteln der Gewalt zu behaupten. Aber zur Ehre der Menschheit finden sich denn doch immer unabhängige Geister, die sich nicht bange machen lassen und denen die Autorität nicht imponiert. Sie prüfen das Dogma und werfen es mit einem Fußtritt über den Haufen, wenn es nicht fest gegründet ist. Der Scheiterhaufen hat die Religion vor diesen selbständigen Kritikern nicht geschützt, die Korybanten der Kunstberichterstattung können noch weniger einen Modegötzen vor ihnen behüten.

An dem Recht einer Kritik der Anschauungen auch der überwältigendsten Mehrheit muß man festhalten. Freilich, ein endgültiger Beweis ist in ästhetischen Streitfragen nicht zu führen. Alle Kunstwirkung beruht auf Suggestion. Auf eine Minderheit von Feinfühligen übt das Kunstwerk selbst und ursprünglich die Suggestion. Auf die große Mehrheit tut es eine mit Festigkeit vorgetragene Meinung anderer. Weitaus die meisten Leute bewundern einen Gepriesenen, weil ihnen von seinen Ruhmpaukern suggeriert wird, daß sie ihn zu bewundern haben. Sie empfinden die Bewunderung tatsächlich, ohne sich bewußt zu werden, daß nicht das Kunstwerk sie ihnen eingegeben hat, sondern das verzückte Geschwätz, das sie darüber gelesen und gehört haben. Diese Leute werden mir nicht glauben, wenn ich ihnen sage, daß sie etwas bewundern, was eine Verirrung ist. Die vorbestehende Suggestion verhindert sie, eine neue Suggestion von mir zu erleiden. Das darf aber niemand anfechten, sofern er nur seines eigenen Gefühls ganz sicher

ist. Der Affekt ist in der Kunst ein untrügliches Kriterium, wenn auch nur von subjektiver Geltung. Empfindet man vor Bildern bestimmt, daß sie ohne Wert und Bedeutung sind, so hat man das Recht, dies so stark und so ehrlich auszusprechen, wie man es empfindet, und wenn Millionen behaupten, daß sie in diesen Bildern alle Schönheit und Tiefe entdecken. Man wird vielleicht niemand überzeugen. Man wird wahrscheinlich lange ein Prediger in der Wüste bleiben. Aber vielleicht nicht immer. Die Erfinder eines Modekultus, die ihr Selbstgefühl verpflichtet, für ihr eigenes Werk einzutreten, werden nicht ewig wehrhaft bleiben und leben. Ihre Nachbeter haben nicht denselben starken affektiven Grund, nämlich Urheber-Eitelkeit, den Kultus auf Leben und Tod zu verteidigen. Die Snobs, die ihm zuliefen, weil er die Absonderlichkeit und sie die Ausnahme waren, verlassen ihn notwendig, sowie er Gemeinplatz wird und sie sich in einer banalen Mehrheit finden. Dann steht wieder das unbeeinflußte Kunstgewissen dem Werke gegenüber, es wird der Mahnung dessen zugänglich, der bis dahin die eine vox clamans in deserto war, und es dauert nicht lange, so murmeln alle Lippen: „Es war in der Tat Schwindel."

Weimar. — G. Uschmann.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01491 2659